

Gustav Leonhardt
i els seus registres discogràfics de J. S. Bach:

UNA APROXIMACIÓ ESTILÍSTICA A LES GRAVACIONS
DE LA PARTITA BWV 829

Estudiant: Irene Hernández Barrios

Màster en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la música antiga

Especialitat: Clavicèmbal

Director del projecte: Javier Artigas Pina

Curs: 2014-2015

ABSTRACT

Gustav Leonhardt (1928-2012) ha estat un dels pioners en el revival de la música antiga i és una figura clau en el desenvolupament de la interpretació de la música per a clavicèmbal en la segona meitat del segle XX. L'evolució tècnica, la construcció d'instruments cada cop més fidels als exemplars originals, l'ampliació del repertori i la manera com s'interpreta van de la mà d'aquest intèrpret. La hipòtesi que es pretén demostrar al llarg d'aquest treball és que Gustav Leonhardt va viure una evolució interpretativa al llarg de la seva carrera. S'investiga a partir de la comparació discogràfica de les dues gravacions de la Partita BWV 829 de J. S. Bach enregistrades al 1968 i al 1986, amb 18 anys de diferència.

Gustav Leonhardt (1928-2012) ha sido uno de los pioneros en el *revival* de la música antigua y una figura clave para el desarrollo de la interpretación de la música para clavecín de la segunda mitad del siglo XX. La evolución técnica, la construcción de instrumentos cada vez más cercanos a los ejemplares originales, la ampliación del repertorio y la manera en como se interpreta, van de la mano de este intérprete. La hipótesis que se quiere demostrar a lo largo de este trabajo es que Gustav Leonhardt vivió una evolución interpretativa a lo largo de su carrera. Se investiga a partir de la comparación discográfica de las dos grabaciones de la Partita BWV 829 de J. S. Bach grabadas al 1968 y al 1986, con 18 años de diferencia.

Gustav Leonhardt (1928-2012) has been one of the pioneers of the early music revival and a key figure in the development of the interpretation of music for harpsichord in the second half of 20th century. The technical developments, the progress in the harpsichord construction, becoming ever closer to the original instruments, the extension of the repertoire and how it's performed go hand in hand with this musician. The dissertation developed in the following pages is addressed to demonstrate that Gustav Leonhardt lived an interpretative evolution throughout his career. This hypothesis is investigated in the light of the comparison of his two recordings of the Partita BWV 829 by J. S. Bach, that date back to 1968 and 1986.

ÍNDEX

	Pàg.
1. Introducció.....	1
1.1. Hipòtesi	5
1.2. Objectiu	5
1.3. Justificació.....	6
1.4. Fonts i edicions utilitzades	6
1.5. Metodologia.....	7
1.6. Estat de la qüestió.....	12
2. Gustav Leonhardt	15
2.1. L'inici de la seva carrera i les noves tendències	16
2.2. La seva manera de tocar el clavicèmbal	18
2.3. <i>L'Art de la Fuga</i>	19
2.4. Els enregistraments.....	21
2.5. El repertori de Gustav Leonhardt	22
2.6. Els clavicèmbals de Leonhardt.....	23
2.7. La seva manera de ser.....	26
3. Comparació discogràfica de la Partita nº5 (BWV 829)	
3.1. Introducció a l'obra analitzada	28
3.2. Preludi	31
3.3. Allemande	55
3.4. Corrente	67
3.5. Sarabande	81
3.6. Tempo di Minuetto.....	95
3.7. Passepied	105
3.8. Gigue	120
4. Conclusions	131
5. Bibliografia.....	135

Annex 1: Catalogació discogràfica de les obres per a clavicèmbal de J. S. Bach interpretades per Gustav Leonhardt.....	144
Annex 2: Edició Urtext de la Partitura analitzada	150
Annex 3: Font impresa de la Partitura analitzada.....	169
Annex 4: Enregistrament de Gustav Leonhardt de la Partita BWV 829 (1968)	182
Annex 5: Enregistrament de Gustav Leonhardt de la Partita BWV 829 (1986)	183

1. INTRODUCCIÓ

A inicis de la segona meitat del segle XX, una sèrie d'intèrprets entre els quals es trobava Gustav Leonhardt van encapçalar el moviment de recuperació de la música antiga, primer des de Basilea (concretament des de l'Schola Cantorum) i després des dels Països Baixos.

Els van qüestionar la manera en la que s'interpretava la música antiga (fins llavors interpretada segons l'estil “màquina d'escriure”¹) i van optar per una nova manera de tocar que aporta, entre d'altres, una jerarquia expressiva. Harry Haskell² ho descriu així:

Que aquest estil sigui ara àmpliament acceptat com autèntic acredita la convicció i la intel·ligència que músics com Leonhardt, Brüggen³ i els Kuijken⁴ aporten a les seves interpretacions. [...] Crec que és una manera de tocar que sembla improvisada la que no permet a l'oient preveure que sonarà. Aquesta manera de tocar, aquesta sensació de que la música flueix no dels dits sinó de l'ànima, situa la manera de tocar de Landowska⁵ apart

¹ Terme anomenat en anglès “sewing-machine” (màquina de cosir). Sol Babitz el descriu com un enfocament rítmic molt rígid i mecànic, en el que les quatre semicorxeres es subratllen de la mateixa manera i en el que la flexibilitat del ritme és molt limitada. Vegeu HAYNES, Bruce (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press., p. 57. El mateix autor també en parla en l'article següent: BABITZ, Sol (1976). “Style and the Performer”. *Early Music*, vol. 4, núm. 4 (Octubre 1976), pp. 491+493.

² HASKELL, Harry (1996). *The Early Music Revival: A History*. Nova York: Dover Publications. [Londres: Thames and Hudson, 1988], pp. 186-187.

³ Frans Brüggen (1934-2014) va ser un intèrpret de flauta de bec, flauta travessera barroca i director d'orquestra holandès. Va ser un dels impulsors del revival de la música antiga. Va enregistrar nombroses gravacions, entre elles les de la col·lecció *Das Alte Werk* de Telefunken en les que tocava amb Gustav Leonhardt i Anner Bylsma (violoncel). Vegeu THOMSON, JM. “Brüggen [Brueggen], Frans” [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [Consultat el 17 de juny de 2015]. Disponible a: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04132?q=Br%C3%BCggen&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit

⁴ S'està referint a la família (germans) d'intèrprets belgues Kuijken: Wieland Kuijken (1938-), violagambista i violoncel·lista; Sigiswald Kuijken (1944-), violinista, violista i director d'orquestra; i Barthold Kuijken (1949-), intèrpret de flauta travessera barroca i flauta de bec. Vegeu SADIE, Julie Anne; SADIE, Stanley. “Kuijken.” [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 17 de juny de 2015]. Disponible a:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15650?q=Kuijken&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit

⁵ Wanda Landowska (1879-1959), pianista i clavecinista polonesa, va ser una figura clau per al revival del clavicèmbal a inicis del segle XX. La seva versió de les *Variacions Goldberg* (París, 1933) va ser la primera integral enregistrada per clavicèmbal. Va estrenar obres en les que s'exigia clavicèmbal, com *El retablo de Maese Pedro* (1923) de Manuel de Falla. També li van dedicar obres com el *Concerto for*

de les interpretacions barroques implacablement predictibles típiques de la “sewing-machine school”, a la vegada que la distingeix de la més inspirada i original versió dels intèrprets de música antiga dels nostres dies.

Gustav Leonhardt marcà l'inici de la manera d'interpretar la música antiga per a teclat amb criteris històrics de la qual avui dia tot clavecinista n'és seguidor. Un dels seus alumnes, Christophe Rousset⁶, en destacava com ell coneixia la mecànica de l'instrument a la perfecció, de manera que sabia com fer sonar l'instrument⁷. Coneixia a la perfecció els efectes que podia tenir el pinçament del plectre amb la corda segons la manera de tocar a un nivell molt subtil (una sensació que, segons Gustav Leonhardt, mai arribarà a tenir un pianista amb les cordes del piano)⁸.

Tot i que la seva interpretació seguia els criteris històrics, no arribava a ser tant taxatiu com podem arribar a ser nosaltres mateixos amb les fonts originals. Jutjava cada cas i aplicava les fonts de l'època si aquesta eren una eina a favor de la interpretació, però si eren un destorb no tenia cap problema en no tenir-les en compte. La digitació antiga, per exemple, l'aplicava sempre que aquesta li aportés a la peça un matís, però no si aquesta no li permetia expressar-se com volia⁹. Igualment, considerava que les repeticions s'han de tocar si són necessàries i aporten a la interpretació, no perquè estiguin escrites. Un dels seus alumnes, Laurence Dreyfus¹⁰ deia que: “Si en Leonhardt fa alguna cosa, no és una

Harpsichord, Flute, Oboe, Clarinet, Violin, and violoncel de Manuel de Falla (1926) o el *Concert champêtre* de Francis Poulenc (1929). Per saber-ne més, consulteu LATCHAM, Michael (2006). “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels”. *Early Music*, vol. 34, núm. 1 (Febrer 2006), pp. 95-109 i també SALTER, Lionel. “Landowska, Wanda” [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponible a:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15951?q=landowska+&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit.

Consulteu també KOTTICK, Edward L. (2003). *A History of the Harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press, p. 414 i el DVD: ATTIE, Barbara (2003). *Landowska: Uncommon Visionary*, [Enregistrament vídeo]. Nova York: Video Artists International [Attie Goldwater Pontius Productions, 1997]. VAI DVD 4246.

⁶ Clavecinista francès nascut al 1961. Guanyador de la Competició Internacional de clavicèmbal de Bruges al 1983. Estudià amb clavecinistes com Huguette Dreyfus, Bob van Asperen i Gustav Leonhardt. Vegeu ANDERSON, Nicholas. “Rousset, Christophe” [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

⁷ Vegeu SHERMAN, Bernard D. (1997). *Inside early music: conversations with performers*. New York: Oxford University Press, p. 194.

⁸ *Ibid*, p. 197.

⁹ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰ Violoncel·lista, violagambista i musicòleg estatunidenc nascut al 1952. Ha escrit extensament sobre J. S. Bach i toca amb el consort de violes que va fundar al 1994 *Phantasm*. Consulteu MORGAN, Paula. “Dreyfus, Laurence” [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

Disponible a:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46964?q=dreyfus&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit

recepta. És bo per a ell, és convincent, però com un sistema d'interpretació que funciona sempre, no hi crec.”¹¹, i crec que aquesta cita expressa perfectament la seva manera d'entendre la interpretació històrica. De fet, ell va dir en repetides ocasions que la seva intenció no era crear tendència. Davitt Moroney¹² deia al respecte que Leonhardt no desitjava que els principis establerts per a la interpretació de la Música Antiga es seguissin com els *Articles de la Fe*¹³. De fet, Gustav Leonhardt confessava que: “Nosaltres tocàvem – no teníem teories. [...] Jo he estat investigant tot aquest temps [...] I potser això [el nostre estil] és tot erroni; no ho sé, podria ser”¹⁴.

Laurence Dreyfus fa una reflexió molt interessant al respecte. Explica que no descobrim els avenços reals en la música antiga a través de signes externs com els instruments originals o les edicions crítiques, sinó coneixent les reflexions dels intèrprets, i afegeix que els aspectes interpretatius més importants que cal “interpretar” (com l’articulació, el fraseig, el tempo, el ritme,...) no són un saber universal al qual accedirem comprenent la història. En el millor dels casos, diu ell, l’*Early Music* no torna al passat en absolut, sinó que reconstrueix l'objecte musical ara i aquí, i permet donar la paraula a uns subjectes fins llavors silenciats¹⁵.

Aquesta idea està molt relacionada amb la seva opinió pel que fa als enregistraments. Ell va viure una època en la qual les discogràfiques començaven a enregistrar molta música antiga, i tot i així ell es mantenia reticent a les gravacions. Les considerava quelcom no

¹¹ Traducció de l'autora. L'original diu: “If Leonhardt does something, it's not a recipe. It's good for him; it's convincing, but as a system of interpretation which works every time, I don't believe in it.” Vegeu SHERMAN, Bernard D. (1997). *op. cit.*, p. 195.

¹² Davitt Moroney (1950-) és un clavecinista anglès. Va ser alumne de Thurston Dart, Kenneth Gilbert i Gustav Leonhardt. Ha enregistrat les obres completes per a teclat de Louis Couperin i de William Byrd. Consulteu ANDERSON, Nicholas. “Moroney, Davitt” [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [Consultat el 16 de juny de 2015]. Disponible a: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46540?q=moroney&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit

¹³ Vegeu MORONEY, Davitt (2012). “Gustav Maria Leonhardt (May 30, 1928 – January 16, 2012): A Personal Tribute by Davitt Moroney”. *Westfield: Newsletter of the Westfield Center*, vol. 23, núm. 1 (2012), p. 4. Disponible a: <https://westfield.org/public/newsletters/Westfield%20Newsletter%2020231a%20%28Gustav%20Leonhardt%29.pdf>

¹⁴ Traducció de l'autora. L'original diu: “We played - we had no theories. [...] I was investigating all the time [...] And maybe it [our style] is all wrong; I don't know, it could be.” Consulteu SHERMAN, Bernard D. (1997). *op. cit.*, p. 203.

¹⁵ Consulteu DREYFUS, Laurence (1983). “Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century.” *The Musical Quarterly*, vol. 69, núm. 3 (Estiu 1983), p. 304.

humà, i explicava com es negava a que enregistressin els seus concerts i com en un concert assumia riscos que potser en una gravació sonaven ridículs¹⁶.

Però no sols va influir en els aspectes tècnics o històrics. La construcció de clavicèmbals també deu molt a Gustav Leonhardt. Explicava que si una peça pot no tenir cap atractiu en un clavicèmbal determinat, un altre diferent li pot donar vida. Depèn del cas, però així com és possible tocar Bach en un clavicèmbal francès, veia que Frescobaldi pot perdre per complet la seva gràcia si no s'interpreta en un clavicèmbal adient. Per a ell, els instruments inspiraven als compositors de l'època, i escollir l'instrument adequat era un pas més per entendre millor la música que s'hi interpreta¹⁷. Alguns crítics com Kailan R. Rubinoff o Pablo J. Vayón, defensen que la seva evolució interpretativa va anar molt lligada a l'evolució dels instruments i que fins i tot la va condicionar. Per a Kailan R. Rubinoff, és molt evident si comparem la manera d'articular de Gustav Leonhardt en les tres gravacions de les *Variacions Goldberg*, enregistrades al 1953¹⁸ (amb un clavicèmbal Ammer), al 1965¹⁹ (amb un clavicèmbal de Skowronek²⁰ a partir de la còpia d'un Dulcken²¹) i al 1978²² (interpretada en un Dowd²³ a partir d'un Blanchet²⁴ original)²⁵. Pablo J. Vayón considera que en alguns enregistraments el clavicèmbal no permetia a Leonhardt fer exactament el que desitjava: "Com a solista, Leonhardt aporta al clavicèmbal de Bach un equilibri, transparència, profunditat i una precisió rítmica i

¹⁶ En parlarem més a fons en l'apartat 2.4. (a partir de la p. 21).

¹⁷ Vegeu SHERMAN, Bernard D. (1997). *op. cit.*, p. 202-203.

¹⁸ Vegeu BACH, J. S. (1953). *J. S. Bach/ Goldberg Variations* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavicèmbal, intèrpret; Nova York: Vanguard Classics (The Bach Guild), 2005. BG 536.

¹⁹ Vegeu BACH, J. S. (1965). *Johann Sebastian Bach/ Goldberg Variations/ circa 1740* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavicèmbal, intèrpret; Hamburg: Teldec (Alte Werk), 1995. Teldec 4509-97994-2.

²⁰ Martin Skowronek (1926) és un constructor d'instruments alemany. Va començar sent constructor de flautes, però d'ençà que va conèixer a Gustav Leonhardt se'l reconeix més com a constructor de clavicèmbals. En parlarem amb més detall a partir de la p. 23 (en l'apartat 2.6.). Per saber-ne més de la seva biografia, vegeu: SCHOTT, Howard. "Skowronek, Martin (Franz Hermann)" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

²¹ Joannes Daniel Dulcken (1706 - 1757) va ser un constructor de clavicèmbals, provinent d'una família de constructors de claves de Flandes d'origen alemany. Vegeu: LAMBRECHTS-DOUILLEZ, Jeannine. "Dulcken: (1) Joannes Daniel Dulcken" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

²² Vegeu BACH, J. S. (1976). *J. S. BACH: GOLDBERG VARIATIONEN* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavicèmbal, intèrpret; Freiburg : Deutsche Harmonia Mundi, 1990. GD 77149.

²³ William Dowd (1922-2008) fou un constructor de clavicèmbals estatunidenc. Per saber-ne més consulteu SCHOTT, Howard. "Dowd, William (Richmond)" [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

²⁴ Família de constructors de clavicèmbals i pianos, activa des de finals del segle XVII fins a mitjans del segle XIX. Per saber-ne més consulteu DOWD, William R.; KOSTER, John. "Blanchet" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

²⁵ Vegeu RUBINOFF, Kailan R. (2014). "The Grand Guru of Baroque Music': Leonhardt's antiquarianism in the progressivist 1960s." *Early Music*, vol. 42, núm. 1. (Març 2014), pp. 27-28.

constructiva certament admirables. Juga en contra seu el so tallant de molts dels instruments utilitzats (per exemple en el *Clave ben temperat*, DHM, 1967-73; o en les *Goldberg* que va enregistrar amb Vanguard al 1953 i amb Teldec al 1964) [...]”²⁶.

1.1. HIPÒTESI I PREGUNTES D’INVESTIGACIÓ

La hipòtesi d’aquesta investigació és que l’estil interpretatiu de Gustav Leonhardt va evolucionar al llarg de la seva carrera com a músic.

Les preguntes que m’han portat a realitzar aquest treball són: Podem veure de manera explícita a través d’una comparació discogràfica una evolució interpretativa? Si existeix, quines són les causes per les quals Gustav Leonhardt modifica certs elements en la interpretació més recent de l’obra escollida?

1.2. OBJECTIU

L’objectiu del treball és determinar, a través de la comparació discogràfica d’una obra seleccionada, si Gustav Leonhardt va evolucionar al llarg de la seva carrera. Per fer-ho, he escollit una obra que he preparat paral·lelament al llarg de la realització d’aquest treball: la *Partita BWV 829* de J. S. Bach. Aquesta va ser enregistrada dues vegades al llarg de la seva carrera: la primera data del 16-17 de juny de l’any 1968²⁷ i la segona del 2 d’abril del 1986²⁸.

²⁶ Vegeu VAYÓN, Pablo J. (2000). “Discografia: Retrato del holandés impassible”. *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 122-125.

²⁷ BACH, J. S. (1973). *Ejercicios para piano: la parte, 6 partitas BWV 825-830* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavicèmbal, intèrpret; Barcelona: Barcelona : BASF, DL 1973. 10-53215 Harmonia Mundi. Per veure una crítica discogràfica de les *Partites* gravades al 1968, consulteu: ANDERSON, Robert (1980). “Six Partitas by Bach, Gustav Leonhardt” [Crítica discogràfica]. *The Musical Times*, vol. 121, núm. 1647 (Maig 1980), p. 321, o bé la crítica de COOPER, Barry (1980). “6 Partiten, BWV 825-830 by J. S. Bach, Gustav Leonhardt; The Partitas for Harpsichord; Italian Concerto; French Overture; Complete Variations for Harpsichord by J. S. Bach, Igor Kipnis” [Crítica discogràfica]. *Early Music*, vol. 8, núm. 4 (Octubre 1980), pp. 571-572. En la segona, l’autor compara el disc de Gustav Leonhardt amb el del clavecinista Igor Kipnis (autor del llibre *The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*).

²⁸ BACH, J. S. (1996). *6 partitas* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavicèmbal, intèrpret; [S.l.]: Virgin, 1996. 5 61292 2 Virgin. Per veure una crítica discogràfica de les *Partites* gravades al 1986, consulteu: BUTT, John (1989). “6 Partitas, BWV 825-830 by Johann Sebastian Bach, Gustav Leonhardt; Musikalisches Opfer by Johann Sebastian Bach, Davitt Moroney, Janet See, John Holloway, Jaap ter Linden, Martha Cook; Vingt-Quatre Nouveaux Preludes et Fugues (Well-Tempered Clavier, BK II) by Johann Sebastian Bach, Anne Gallet” [Crítica discogràfica]. *Early Music*, vol. 17, núm. 1 (Febrer 1989), pp. 116-118+121.

Quan va enregistrar la *Partita BWV 829* a l'any 1968 per la Deutsche Harmonia Mundi, ell tenia quaranta anys, i quan la va tornar a enregistrar amb Emi Reflexe l'any 1986 tenia cinquanta-nou anys. Als anys 50, la seva carrera com a clavecinista i organista es trobava en els seus inicis, i les seves primeres gravacions i concerts daten d'aquesta època. Podem dir que la gravació del 1968 es trobava encara als inicis de la seva jove carrera com a intèrpret. Però al 1986 ja estava en l'etapa de maduresa de la seva carrera com a intèrpret i ja havia enregistrat la major part de les cantates²⁹ amb Harnoncourt³⁰. Per tant, no seria estrany que en una etapa tant avançada de la seva carrera no hagués evolucionat.

1.3. JUSTIFICACIÓ.

El motiu pel qual m'he decantat per aquesta peça és perquè, com que actualment l'estic treballant, tinc un punt de vista més profund de l'obra i és més probable que pugui justificar els canvis interpretatius entre la primera i la segona gravació.

Aquest estudi pretén donar a conèixer a altres clavecinistes els factors que han contribuït a l'estil interpretatiu d'una figura tant determinant en la història del clavicèmbal com és Gustav Leonhardt per així fomentar a escoltar les gravacions escollides de manera informada i justificada.

1.4. FONTS I EDICIONS UTILITZADES.

Pel que fa a les fonts utilitzades, m'he basat en els dos enregistraments de la *Partita BWV 829*, que ja hem citat anteriorment.³¹

Per dur a terme la comparació, tindrè com a referència l'edició Urtext de la *Neue Bach-Ausgabe*³² de l'obra tot i que aquesta és posterior a la primera gravació de la *Partita* (1968). No sé del cert l'edició amb la qual Gustav Leonhardt va interpretar aquesta obra,

²⁹ BACH, J. S. (1971-1989). *Das Kantatenwerk : Sacred cantatas*. [Enregistrament sonor]. Harnoncourt, Nikolaus; Leonhardt, Gustav (directors); Hamburg: Teldec Classics International (Alte Werk). Teldec: 4509-91765-2.

³⁰ Nikolaus Harnoncourt (1929) és un director, violoncel·lista i violagambista austríac i va ser un dels pioners del moviment del *revival* de l'*Early Music*. Per a una biografia seva consulteu ANDERSON, Nicholas. "Harnoncourt, Nikolaus" [en línia]. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponible a: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12402?q=harnoncourt&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

³¹ Vegeu les notes 22 i 23 de la pàgina 4.

³² BACH, J. S. (1976). "Keyboard and Lute Works 1: 6 Partitas". Jones, Richard (ed.). *The Neue Bach Ausgabe* (1954-2007), vol. 5.1. BA 5046-01. Aquesta edició sols té un error respecte a l'imprès original. El trobem en el compàs 39 del *Passepied*, en que la primera negra de la melodia apareix com un *mi*. En l'original és un *sol*.

però d'acord amb la seva filosofia, pertanyent a l'escola d'interpretació històricament informada (de la qual en va ser un dels principals pioners juntament amb Nikolaus Harnoncourt), he optat per una edició que s'aproxima fidelment a les fonts originals.

A més, en el cas que ens ocupa, comptem amb la font impresa³³ editada pel mateix autor de l'obra, J. S. Bach, que data del 1731, de manera que he pogut contrastar l'edició emprada en aquest treball amb la que sabem del cert que J. S. Bach hi estava d'acord.

1.5. METODOLOGIA I ESTRUCTURA DEL TREBALL

El treball consta de dues parts. En la primera es presenta l'interpret, motiu pel qual he consultat fonts que abasten escrits d'ell mateix³⁴, entrevistes, biografies³⁵, obituaris i articles, entre d'altres.

En la segona part s'analitzaran les gravacions que va realitzar Gustav Leonhardt al 1968 i al 1986 de la *Partita BWV 829*. La metodologia que seguirem consistirà en descriure ambdues gravacions seguint els següents paràmetres:

1. Tempo
2. Clavicèmbal
3. Registració
4. Repeticions
5. Articulació
6. Fraseig
7. Ornamentació

Per il·lustrar els últims tres paràmetres es mostraran els fragments de la partitura. Hem partit, per tal d'elaborar-los, de l'edició Urtext de la *Neue Bach-Ausgabe*³⁶, que s'ha

³³ BACH, Johann Sebastian (1731). *Clavir Ubung bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, Menuetten, und andern Galanterien, Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach. Hochfürstl: Sächsisch-Weisenfelsischen wu'rklichen Capellmeistern und Directore Chori Musici Lipsiensis. OPUS 1 In Verlegung des Autoris. 1731*. Leipzig: Edició de l'autor.

³⁴ Va escriure alguns articles en diverses revistes, però el seu escrit més destacat tracta entorn a *L'Art de la fuga*. Consulteu LEONHARDT, Gustav (1952). *The Art of Fugue: Bach's last harpsichord work. An Argument*. La Haia: Martinus Nijhoff; o l'edició traduïda al francès: LEONHARDT, Gustav (1985). *L'art de la fugue: dernière œuvre de Bach pour le clavecin: argumentation* [Trad. DRILLON, Jacques]. Luynes: Editions Van de Velde [La Haia: Martinus Nijhoff, 1952].

³⁵ Aquesta és una bona biografia de Gustav Leonhardt que citarem més endavant en el pròxim capítol: DRILLON, Jacques (2009). *Sur Leonhardt*. París: Gallimard, L'infini. ISBN 978-2-07-012467-1.

³⁶ Vegeu la nota nº32.

escanejat, i amb el programa Paint s'ha seleccionat els fragments. Cada fragment té una sèrie d'indicacions que representen el que s'ha detallat anteriorment per escrit. Per al paràmetre de l'ornamentació, hem emprat també la font impresa. A continuació es mostrarà la metodologia emprada per analitzar cada paràmetre, en la qual es mostrarà, per als últims tres paràmetres, la llegenda que utilitzarem en els fragments de partitura.

1. Tempo

S'ha mesurat en els primers compassos amb l'ajuda d'un metrònom.

2. Clavicèmbal

Ens hem basat en la informació que ens ofereix el llibret dels enregistraments.

3. Registació

S'ha escoltat cada gravació individualment, i s'ha comparat amb les altres danses de la suite.

4. Repeticions

S'han escoltat els enregistraments.

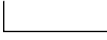

5. Articulació

















Per facilitar la lectura d'aquest treball s'ha establert com a convenció una terminologia estructurada en una escala per distingir els diferents graus d'articulació. De menys a més articulat:



[Nota] Llarga → sobrelligat → *legato* → *détaché* → *non-legato* → *portato* → *staccato-portato* → *staccato* → *spiccato*

Aquesta terminologia es veurà representada en les Figures dels treball seguint aquestes indicacions:

Taula 1: Llegenda de les indicacions d'articulació.

Nom	Tipus	Símbol	Exemple	Col·locació
Llarga				Molt a prop dels caps o de les pliques de cada una de les notes.

Sobrelligat (<i>overlegato</i>)	Acords/ harmonies/ arpegis			Abastant els caps de totes les notes de l'harmonia.
	Nota aïllada			Des del cap de la nota que es manté, es traça una línia contínua fins que deixa de mantenir-la.
<i>Legato</i>				Abastant els caps de totes les notes.
<i>Détaché</i>				Entre les notes.
<i>Non-legato</i>				Entre les notes.
<i>Portato</i>				Molt a prop dels caps de cada una de les notes.
<i>Staccato-portato</i>				Molt a prop dels caps o de les pliques de cada una de les notes.
<i>Staccato</i>				Molt a prop dels caps de cada una de les notes.

<i>Spiccato</i>				Molt a prop dels caps de cada una de les notes.
-----------------	--	---	--	---

A continuació es descriu la terminologia emprada per aquest paràmetre:

- **Llarga:** La durada de la nota que porta aquesta indicació és indefinida perquè es deixa que el so s'apagui, de manera que la distància entre aquesta i la següent és irrellevant. Té entitat pròpia. L'interpret cuida el final de la nota, que acaba en *diminuendo*, de manera que no està definit quan aquesta deixa de sonar. No s'articula perquè preval la seva durada. Ens podríem preguntar: en quin moment començaríem, doncs, a mesurar la distància? Segurament és la mateixa ressonància que té el clavicèmbal (que és bastant breu) la que definiria el final de la nota, però si és així, significaria que Gustav Leonhardt no està mesurant una per una l'articulació de cada nota.
- **Legato:** sense articulació entre les notes.
- **Détaché:** l'articulació més subtil de totes, ja que l'articulació que es fa és la mínima per arribar a distingir les dues notes. S'apura al màxim la durada de la nota i sols es fa una petita articulació que et permet dir la següent nota amb claredat.
- **Non-legato:** La cesura ja no és tant subtil. No és un matís i és evident perquè hi ha la voluntat de separar les dues. Es fan *non-legato* dues notes que es fan separades.
- **Portato:** *Portato* implica un pas endavant respecte al terme *non-legato*. Ja no parlem d'una duració, sinó de pes. Cada una d'elles es fa amb pes, però tot i així hi ha la voluntat de que aquestes estiguin connectades en una mateixa direcció. Si ho apliquem al violí pot ser més clar: si són varies notes *portato* aquestes són separades però en un mateix arc, així que no s'entenen com notes aïllades. També considero *portato* aquelles notes aïllades que es toquen amb pes.
- **Staccato-portato:** Fins ara hem vist que les notes eren cada cop més curtes com a conseqüència d'una articulació cada cop més evident. Però en aquesta i les dues articulacions que segueixen, la intenció és fer cada cop més curta la nota. En





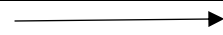


aquest cas, en comparació amb les dues articulacions següents, diríem que la nota és curta.

- *Staccato*: és més curta que l'*staccato-portato*, però més enèrgic.
- *Spiccato*: la nota és la més curta possible. El so ja és molt prim i breu. No podem fer la nota més curta.

6. Fraseig

El fraseig s'indica amb dos signes bàsics: el rubato i l'accent. En aquesta classificació entren també altres termes no tant emprats. Es presenten de més pronunciat a menys:

Taula 2: Llegenda de les indicacions de fraseig.

Símbol	Tipus	Descripció del terme
	Gran <i>rubato</i>	Indica que és un <i>rubato</i> molt exagerat. Afecta a més d'una nota o d'un sol temps/ pulsació. Amb la grapa indico a quin fragment/ notes afecta. Pot indicar també un moment del <i>rubato</i> (en el qual es reté més el temps).
	<i>Rubato</i>	És un <i>rubato</i> exagerat, però sols afecta a la nota sobre la qual he situat el símbol o a un temps/ pulsació. Indicaré amb un cercle a quines notes afecta. Pot indicar també un moment del <i>rubato</i> (en el qual es reté més el temps).
	Accent	La nota a la que afecta és un pèl més llarga i té més pes que les altres, però és molt subtil.
	Accent sense pes	La nota a la que afecta no és més llarga ni té més pes, però es destaca amb l'articulació.
	Amb direcció	Significa que és molt directe, o sigui, que la peça flueix de manera molt contínua i seguida. L'arc pot aparèixer corbat. Pot indicar també un <i>accelerando</i> molt subtil.
	<i>Rallentando</i>	Des d'un extrem de la fletxa fins l'altra indica que el temps va cada cop més lent.
	Retard	En alguns casos, al final d'una secció retarda l'arribada de l'última nota. També el podem trobar quan retarda l'arribada d'una nota enmig d'un compàs.
		En cas que no s'indiqui res implica que segueix el tempo.

7. Ornamentació

Per analitzar aquest aspecte:

- Es compararan ambdós enregistraments amb l'edició impresa original per determinar quins ornaments afegeix Gustav Leonhardt.
- Es compararan aquells ornaments que trobem en ambdues gravacions.

En aquest apartat inclouré també un efecte o manera de tocar les notes molt particular que considero important i que es descriu a continuació:

- *Fringing*: és un efecte ornamental que consisteix en tocar intencionadament i de manera no sincronitzada notes que, si interpretem al peu de la lletra l'obra, s'haurien de tocar a la vegada.

Aquest es pot aplicar sobre acords (llavors solem parlar d'arpeggiar), però també en dues notes que haurien de sonar a la vegada. A vegades trobarem que les notes són molt properes, altres vegades són les dues mans les que les toquen, i les notes greus es toquen abans que les agudes.

La diferència de temps entre una nota i l'altra és molt petita, de manera que aquesta imprecisió en la interpretació no es percep com un error sinó com una manera delicada de tocar.

Aquesta és la denominació que li dona Anthony Newman, tot i que ell considera dues tipologies. Nosaltres sols farem referència a la primera d'elles³⁷.

Un cop fet això, en la tercera part del treball s'exposaran les conclusions tretes a partir de l'anàlisi fet en l'apartat anterior. Espero també poder oferir una metodologia que permeti seguir amb altres enregistraments de Gustav Leonhardt.

1.6. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Fins al moment no s'han fet, que jo sàpiga, estudis analítics discogràfics de Gustav Leonhardt. Les fonts que he trobat són classificables en dues categories: catàlegs discogràfics i escrits científics (dins d'aquesta entrarien articles, llibres i tesis).

³⁷ Consulteu NEWMAN, Anthony (1995). *Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J.S. Bach*. 2ª ed. Stuyvesant, NY: Pendragon Press. [Nova York, ed. original, 1985]. ISBN: 0945193645, pp. 75-76.

Moltes de les fonts entrarien en la categoria de catàlegs discogràfics, i per tant no són estudis analítics o científics i no pretenen arribar a unes conclusions.

Tot i així, la millor font que he trobat al respecte i que m'ha sigut de gran utilitat és un catàleg online força detallat dels enregistraments de Gustav Leonhardt, on consten dades com la data de la gravació, l'instrument que utilitza,... fet pel clavecinista Luigi Swich³⁸. Una altra font que m'ha sigut de gran ajuda ha estat un catàleg discogràfic de les obres de J. S. Bach³⁹ (tot i que s'hauria de reeditar). És un llibre de Enrique Martínez Miura en el qual resumeix cada una de les obres de Bach. A partir d'aquí, fa una crítica dels enregistraments més reconeguts, a més de incloure les referències completes dels millors enregistraments.

Pel que fa als escrits científics, he trobat alguns articles, un llibre i una tesi doctoral. Es caracteritzen per comparar enregistraments de diferents intèrprets (quasi tots ells d'obres de J. S. Bach), i solen abastar molts registres discogràfics, de manera que no van al detall.

Dorottya Fabian⁴⁰, per exemple, compara en el seu llibre més de 100 enregistraments d'algunes obres de Bach (les Passions, els *Concerts de Brandenburg* i les *Variacions Goldberg*). Tot i que compara diferents versions d'una mateixa peça, no m'ha sigut útil com a model, ja que la seva comparació no va al detall. És un cas similar al de la tesi doctoral de Michael Troy Murphy, en la que compara totes les gravacions de la *Passió segons Sant Joan* enregistrades en un període de 25 anys.

Els articles que he trobat també segueixen aquest esquema. Solen centrar-se molt en aspectes com l'afinació i el tempo, però d'altres com l'articulació no són contemplats. Gianfranco Vinay⁴¹, per exemple, compara vuit enregistraments de les *Variacions Goldberg* interpretades per diferents intèrprets i n'analitza el tempo. Eitan Ornoy⁴², en

³⁸ SWICH, Luigi [Catàleg discogràfic de Gustav Leonhardt]. [en línia]. Disponible a: <http://users.libero.it/enrico.gustav/Leonhardt/home.htm>

³⁹ MARTÍNEZ MIURA, Enrique (2001). *Bach. Obra completa comentada. Discografia comentada*. Barcelona: Península (2^a ed. actualitzada), Guías Scherzo, 4. ISBN 8483073803.

⁴⁰ FABIAN, Dorottya (2003). *Bach Performance Practice, 1945-1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate. Pocs anys abans publicà un article en què tractava aquest tema: FABIAN, Dorottya (2000). "Musicology and Performance Practice: In Search of a Historical Style with Bach Recordings." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 41, fasc. 1/3, pp. 77-106. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/902569>.

⁴¹ VINAY, Gianfranco (1995). "L'interprétation comme analyse: les Variations Goldberg." *Revue de Musicologie*, vol. 81, núm. 1, pp. 65-86. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/947350>.

⁴² ORNOY, Eitan (2006). "Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances." *Early Music*, vol. 34, núm. 2. (Maig 2006), pp. 233-247. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/3805843>.

canvi, estudia els paràmetres de l'afinació, el temperament, el tempo, la interpretació rítmica i l'ornamentació en cinc obres (de les quals quatre són de J. S. Bach i una de Domenico Scarlatti). Per analitzar-les, compara un gran nombre d'enregistraments.

L'últim article al que ens referirem serà el d'Ido Abravaya⁴³ sobre la interpretació dels ritmes puntejats de l'*Obertura francesa* (BWV 831). Tot i que la comparació discogràfica no ocupa un lloc central en el seu article, compara molt breument alguns enregistraments de l'*Obertura francesa*, i parla també d'algunes interpretacions d'obertures orquestrals de J. S. Bach. Tot i que és molt breu en aquesta descripció, és molt interessant que compari un aspecte tant concret com és el ritme puntejat.

Altres fonts que he consultat són catàlegs online, però aquests no han estat de gaire utilitat, ja que són catàlegs generals, no sobre Gustav Leonhardt en concret i, en molts casos, estan poc ordenats o no tenen la informació completa⁴⁴.

És un camp en el que encara queda molt de camí per endavant. Encara no s'ha investigat en profunditat en els enregistraments d'aquest intèrpret (probablement perquè va morir recentment)⁴⁵ i aquest treball pretén donar un pas endavant en aquesta via d'investigació.

⁴³ ABRAYAYA, Ido (1997). "A French Overture Revisited: Another Look at the Two Versions of BWV831." *Early Music*, vol. 25, núm. 1. (Febrer 1997), pp. 47-58+60-61. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/3128166>

⁴⁴ El que destacava més entre aquests és *Bielefelder Katalog*, tot i que n'hi ha d'altres com *All Music*, *Discogs* o *Discographie*.

⁴⁵ Gustav Leonhardt mor el 16 de gener del 2012 als 84 anys.

2. GUSTAV LEONHARDT

*Aquells els quals les seves vides s'han vist influenciades per Gustav Leonhardt han tingut una mica de temps per preparar-se per la seva mort. Des de feia alguns anys no era un secret que ell s'enfrontava a problemes greus de salut. Fa uns anys, a Bruges, em vaig sorprendre de veure'm a mi mateix tractant qüestions de salut personal amb ell durant el sopar. Era inesperat d'un home del qual sempre havia imaginat que evitaria un tema tant íntim. Després d'assabentar-se de que havia estat recentment a l'hospital, de sobte va abandonar la seva reserva, i amb una preocupació i una calidesa genuïna, es va sincerar molt lúcidament sobre la seva pròpia malaltia. Amb una gran brillantor als seus ulls i el tipus de somriure irònic que reservava per als seus propis acudits, va comentar que "sí, tot això és un desafiament - més difícil, crec, que tocar les Goldberg!". Era típic d'ell: la preocupació darrere d'una façana freda, l'eufemisme, la broma musical, i la gravetat autocrítica que ve d'una honestedat indestructible.*⁴⁶

Així és com Davitt Moroney inicia l'obituari dedicat a Gustav Leonhardt (30 de maig, 1928 - 16 de gener, 2012), remarcant com un tema tant transcendent com el de la seva malaltia el tractava amb una dosi d'humor. Explica com es va enfrontar a la seva mort d'una manera molt positiva. En comptes d'assumir els pocs anys que li quedaven de vida, ho va veure com una oportunitat per fer tot el que podia abans de morir (de fet, a ell li recorda a les pintures *vanitas* del segle XVII). Fins a l'últim concert que va fer a París cinc setmanes abans de la seva mort va ser ell de manera autèntica fins al final⁴⁷.

Els seus alumnes van tenir l'oportunitat de conèixer de veritat a Gustav Leonhardt molt més que escoltant les seves entrevistes. Les seves classes transcendien la formació musical i en elles transmetia també la seva manera de ser⁴⁸.

⁴⁶ Vegeu MORONEY, Davitt (2012). *op. cit.*, p. 1.

⁴⁷ Vegeu MORONEY, Davitt (2012). *op. cit.*, p.2.

⁴⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*

En aquesta introducció es presenta a un intèrpret que ha deixat empremta en la manera de tocar i d'entendre la música per a clavicèmbal a tots els que en l'actualitat ens dediquem a aquest instrument. Veurem com van ser els inicis de la seva carrera, per què era innovadora la seva manera de tocar el clavicèmbal i tractarem també alguns dels arguments més importants que tenia per defensar que *L'Art de la Fuga* era una obra per a clavicèmbal. També veurem que pensava entorn als enregistraments, quin paper va tenir en la construcció de clavicèmbals, el repertori que tocava, i finalment com era la seva manera de ser a través dels comentaris dels qui han estat alumnes seus.

2.1. L'INICI DE LA SEVA CARRERA I LES NOVES TENDÈNCIES

Gustav Leonhardt va néixer en una família d'amants de la música⁴⁹. El seu pare formava part del consell d'administració de la Societat Holandesa de Bach, organització que s'encarregava de mantenir viva la tradició dels concerts de la *Passió segons Sant Mateu*. Va començar a estudiar piano als sis anys⁵⁰ i als deu anys va començar també a estudiar violoncel. Quan era petit solia anar a assajos generals i concerts, on va conèixer les obres de Bach que el van acompanyar tota la seva vida. La seva família considerava que era important no sols escoltar la música de Bach i de Telemann, sinó que aquesta havia de ser interpretada al clavicèmbal. Va ser així com van comprar-ne un, molt primitiu en comparació amb els d'ara, però que li va permetre, durant els anys que va durar la Segona Guerra Mundial, conèixer l'instrument al qual dedicaria la seva carrera⁵¹. De fet, una de les primeres influències que va rebre Leonhardt de la música antiga va ser la gravació de

⁴⁹ Podem veure que a casa seva la tradició musical es va desenvolupar veient que també la seva germana ha estat una intèrpret professional de *fortepiano*. Trudelies Leonhardt (1931-) va començar estudiant piano, i durant la dècada dels anys 70 va començar a interessar-se pels pianos antics i pel període de finals del segle XVIII a inicis del segle XIX, que ha esdevingut la seva gran passió. Ha enregistrat sobretot obres de Franz Schubert i de Ludwig van Beethoven.

⁵⁰ Gustav Leonhardt considerava que l'elecció de dedicar-se a la música antiga s'havia de fer després de conèixer la música de totes les èpoques, i considerava que els pares havien de tenir-ho en compte si el fill/a es decanta per al clavicèmbal: "In our century, it is a novelty when little hands are applied to the harpsichord from the very beginning. Parents should be aware, even if their youngster has developed a dogged predilection for the harpsichord and its music, that many splendid things have happened in music since the time of the harpsichord - for his own sake, even if this would only leave him incapable of taking an active part in it? Or should he be given the opportunity of making taking an active part in it? Or should he be given the opportunity of making that choice later, only after having been introduced to the many worlds of musical thinking?" Consulteu LEONHARDT, Gustav (1977, 1ª ed.). "PREFACE". ROSENHART, Kees (1993, 4ª ed.). *The Amsterdam Harpsichord Tutor*. Amsterdam: Saul B. Groen.

⁵¹ Consulteu KORENHOF, Paul (2000). "Un aristócrata musical". *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 120.

les *Variacions Goldberg*⁵² interpretada per Wanda Landowska en un clavicèmbal *Pleyel*⁵³ (clavicèmbal que no tenia gaires similituds amb els instruments originals)⁵⁴.

Quan va començar a tocar el clavicèmbal, es va trobar amb que al públic no li interessava aquest instrument, sols a uns quants amants de la música que veien les interpretacions al clavicèmbal com una revelació. Però ni els instruments ni la base teòrica eren gaire sòlids. Gustav Leonhardt ha explicat en entrevistes com els clavicèmbals que tenien en l'època eren horrorosos, i que estava convençut que a ningú li podia agradar aquell so. La base teòrica era rígida i dubtosa, i s'establien unes normes que ara qüestionem, però a la vegada eren els primers que es van proposar tocar Bach o Couperin al clavicèmbal⁵⁵.

A finals dels anys quaranta, després de la guerra, va anar a estudiar a l'Schola Cantorum de Basilea⁵⁶, on va estudiar orgue i clavicèmbal amb Eduard Müller⁵⁷. Després va anar a estudiar un any a Viena. Segons explicava Leonhardt, es passava tot el temps que podia a la biblioteca copiant a mà música i tractats⁵⁸. Al 1950, va enregistrar el seu primer disc, que era un recital d'orgue que va enregistrar a Klosterneuburg⁵⁹ en el que va tocar Kerll,

⁵² BACH, J. S. (1933). *Bach : Goldberg variations*. Wanda Landowska, clavicèmbal, intèrpret; EMI 5672002.

⁵³ Fàbrica de pianos francesa fundada al 1807 a París pel compositor Ignace Pleyel. A inicis del segle XX van començar a fer clavicèmbals de dos manuals i quatre peus, amb sis pedals. Wanda Landowska els va suggerir un nou disseny al 1912, amb una caixa forta amb un bastidor de ferro colat, set pedals i un registre de 16'. Amb aquest clavicèmbal (força diferent als instruments originals), Wanda Landowska va desenvolupar la seva carrera. Gràcies a la seva connexió amb Wanda Landowska, Pleyel va ser la fàbrica de clavicèmbals més famosa del període d'entre guerres. Per saber-ne més, consulteu KOTTICK, Edward L. (2003). *op. cit., loc. cit.* i també CRANMER, Margaret. "Pleyel (ii)" [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [Consultat el 16 de juny de 2015]. Disponible a: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21941?q=pleyel+landowska&search=quick&source=omo_gmo&pos=15&_start=1#firsthit

⁵⁴ BASAGOITI, Rafael Ortega (2007). "Indiscutible autoridad". *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 126.

⁵⁵ KORENHOF, Paul (2000). *op.cit.*, p. 121.

⁵⁶ La data en què inicia els seus estudis no està clara. Jacques Drillon (vegeu DRILLON, Jacques (2009). *op. cit.*, p. 157) diu que hi va anar al 1949, mentre que Paul Korenhof (vegeu KORENHOF, Paul (2000). *op. cit.*, p. 121) explica que va estudiar a Basilea des del 1947 fins al 1950.

⁵⁷ Eduard Müller (1912-1983), organista suís, va començar a donar classes a l'Schola Cantorum Basiliensis d'orgue, clavicèmbal i baix continu al 1939. Va editar les parts de continu de la *Neue Bach Ausgabe* (vegeu MARTÍNEZ MIURA, Enrique (2007). "De la tecla a la batuta". *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 132), i se'l coneix sobretot com a intèrpret de Händel (vegeu BASAGOITI, Rafael Ortega (2007). "Indiscutible autoridad". *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 126). Per a una biografia seva consulteu STENZL, Jürg. "Müller, Eduard" [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponible a:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19313?q=eduard+muller&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

⁵⁸ DRILLON, Jacques (2009). *op. cit.*, p. 158.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 160.

Merula, Froberger, Frescobaldi, Scherrer, Praetorius i Erbach (compositors que, exceptuant Frescobaldi, eren poc interpretats en l'època)⁶⁰.

També va tenir lloc al mateix any el primer gran esdeveniment en la seva carrera com a intèrpret, en que va interpretar *L'Art de la Fuga*⁶¹. L'elecció del programa era molt controvertida, ja que si hi havia gent que entenia que la seva era una versió per a clavicèmbal d'una obra abstracta, ell estava convençut de que aquella obra es va compondre pensant en aquest instrument⁶². Al 1952 va començar a donar classes a la Vienna Akademie fins al 1955 (actualment anomenada Universität der Musik und Darstellende Kunst)⁶³. Aquell mateix any va publicar el seu assaig sobre *L'Art de la Fuga*, i un any després va enregistrar a Viena la seva primera versió de les *Variacions Goldberg*⁶⁴, que segons ell no va tenir gaire èxit⁶⁵. Al 1954 va entrar a donar classes de clavicèmbal al Conservatori Superior d'Amsterdam, i un any després fundà el *Leonhardt Consort*. Al començament tocaven amb instruments moderns, però poc a poc van començar a introduir els instruments antics.

2.2. LA SEVA MANERA DE TOCAR EL CLAVICÈMBAL

Gustav Leonhardt marcà l'inici d'una nova manera d'interpretar la música antiga (oposada a l'estil de "màquina d'escriure") per a teclat amb criteris històrics de la qual avui dia tot clavecinista n'és seguidor.

Per a ell, la majoria d'obres dels segles disset i divuit són més properes al parlar, mentre que la música del segle dinou es basa en llargues frases que es canten:

Crec que [la música d]el segle XIX, per dir-ho d'alguna manera, és per als sons sostinguts, que estan sempre en tensió i sempre s'alimenten; però crec que abans era exactament el contrari, era més com el parlar, de manera similar al moviment de l'onatge, que constantment puja i baixa fins i tot dins una sola frase. En aquesta música [la música antiga] tu empenys des del

⁶⁰ PRAETORIUS, Michael et al. (1950). *17TH CENTURY ORGAN MUSIC* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavicèmbal, intèrpret; Nova York: Vanguard (Bach Guild). BG 529.

⁶¹ La va tocar al Wigmore Hall de Londres, al Concertgebouw d'Amsterdam i en la Brahms Saal de Viena. Vegeu SCHOTT, Howard; LEONHARDT, Gustav (1992). "Ein Vollkommener Music-Meister". Gustav Leonhardt in Profile". *The Musical Times*, vol. 133, núm. 1796 (Octubre 1992), p. 514-515.

⁶² En l'apartat 2.3. en parlarem amb més detall.

⁶³ Vegeu SCHOTT, Howard; LEONHARDT, Gustav (1992). *op. cit.*, p. 515.

⁶⁴ Vegeu la nota al peu nº 13.

⁶⁵ DRILLON, Jacques (2009). *loc. cit.*

“good beat”, i després el següent grup de notes avança per si mateix. En la música posterior, en canvi, tu no has d’empènyer la frase tot el temps; sovint ella flueix per si mateixa. Dit d’una altra manera: hi ha més atenció als detalls de la frase i no una projecció llarga i sostinguda de la línia [melòdica], que és pel que es va dissenyar el piano ⁶⁶.

Quan Leonhardt parla de *good beat*, s’està referint al que John Butt defineix com “gramàtica” en l’entrevista que li fa Bernard D. Sherman⁶⁷. Butt considera que en la música de Bach i els seus contemporanis hi ha una jerarquia en les notes, d’acord amb la jerarquia de les pulsacions fortes i dèbils:

La "gramàtica", el primer de diversos paràmetres que podrien definir l'articulació - el primer nivell de la jerarquia - és la forma en què la música s'ajunta en termes de mesura, accent, i compàs. Aquests proporcionen la jerarquia mètrica de la música. Des d'aquest punt de vista es proposa un estil fonamental d'articulació en la que les notes que els teòrics del barroc consideren "bones" - notes en temps forts, igual que el primer temps d'un compàs - són més fortes que les que ells anomenen "males notes". I aquest concepte sempre sembla estar en el fons de la música de Bach ⁶⁸.

2.3. L’ART DE LA FUGA

Gustav Leonhardt té alguns articles i escrits publicats, però té un sol llibre: *The Art of Fugue, Bach’s last Harpsichord Work: An Argument*⁶⁹.

⁶⁶ Traducció de l’autora. L’original diu així: “I think the nineteenth century, to put it roughly, is for sustained sounds, which are always under tension and always nourished; but I think before that it was more like speaking, which means wavelike, constantly rising then loosening up even within a single sentence. In this music, you push it from a “good” beat, and then the following group of notes goes by itself. Unlike later music, you don’t have to push a phrase all the time it often rolls by itself. Put differently, there is more attention to the details of the phrase, as opposed to projecting a long, sustained line, which is what the modern piano is designed for”. Consulteu SHERMAN, Bernard D. (1997). *op. cit.*, p. 196.

⁶⁷ Vegeu SHERMAN, Bernard D. (1997). *op. cit.*, p. 179.

⁶⁸ Traducció de l’autora. L’original diu: “The “grammar,” the first of several parameters that might define articulation — the first level in the hierarchy — is the way the music is put together in terms of meter, accent, and bar. These provide the metrical hierarchy of the music. From that point of view you come up with a fundamental style of articulation in which what Baroque theorists called “good notes” — notes on strong beats, like the first beat in a bar — are stronger than what they called “bad notes.” And that concept always seems to be in the background of Bach’s music.” *Ibid.*, *loc. cit.*

⁶⁹ Una primera traducció al francès de l’obra la va dur a terme Danièle Huillet al 1954, però no va tornar a ser publicada. Anys després, Jacques Drillon va fer-ne una traducció, també al francès, de la qual ja n’hem parlat (vegeu la nota al peu nº 29). Vegeu DRILLON, Jacques (2009). *op. cit.*, p. 103.

En aquesta publicació ell pretén argumentar que aquesta obra va ser escrita per a clavicèmbal, i vol demostrar com la tesi de Wolfgang Graeser⁷⁰, malgrat que va tenir molta difusió⁷¹, està basada en idees errònies.

En aquest llibre exposa alguns motius pels quals defensa que aquesta obra està pensada per a clavicèmbal:

- L'argument en el que s'han basat molts per dir que aquesta obra és per un conjunt és que està escrita en partitura (el que en anglès anomenen *full-score notation*). Però ell explica com aquest és un rastre de la tradició dels segles XVI i XVII de llegir en partitura (un requisit indispensable tant per a organistes com per a clavecinistes). Així ho mostren algunes publicacions de Frescobaldi, Scheidt, Froberger, i del mateix Bach, com és la quarta variació de l'obra per a orgue *Canonic Variations on Von Himmel Hoch*.
- La seva teoria és que utilitza aquest format notacional amb una finalitat didàctica: ensenyar com es compon una fuga mostrant el funcionament de cada una de les veus. De fet, Leonhardt considera que estava més orientat als amateurs que no als estudiants de música. Compara l'autògraf de Berlín⁷² amb l'edició original (ca. 1750)⁷³: l'edició original és molt més clara que la partitura en "notació de puzzle dels canons" de l'autògraf de Berlín. A més, matisa que aquesta última font és una còpia posterior.
- Exposa també com, durant el segle XIX aquesta era considerada una obra per a teclat. Així ho considerava Forkel, Czerny i Spitta, entre d'altres.
- El rang de cada veu no s'adequa als límits que tenen les veus en les obres orquestrals de Bach. A més, la formació instrumental que seria capaç de realitzar-la (violí, viola, violoncel I i violoncel II) no la trobem en cap altra obra de l'autor.
- Apareix un *sib* de la tessitura greu en el *Contrapunctus XV*, que sols podria interpretar-se en un clavicèmbal, un clavicordi, un fagot o un contrabaix.

⁷⁰ Wolfgang Graeser (1906-1928) va ser un musicòleg suís que va editar la segona edició de *L'Art de la Fuga* per a la Bachgesellschaft (volum 47) al 1927. Per saber més sobre ell, consulteu TUNNICLIFFE, Stephen (2000). "Wolfgang Graeser (1906-28): A Forgotten Genius." *The Musical Times*, vol. 141, núm. 1870 (Primavera, 2000), pp. 42-44. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/1004368>.

Respecte a la primera edició de l'obra, aquesta la va dur a terme Wilhelm Rust (1822-1892) al 1878 (volum 25), editor dels primers 26 volums que va publicar la Bachgesellschaft.

⁷¹ Vegeu BOYD, Malcolm (2006). *Bach*. p. 226.

⁷² BACH, Johann Sebastian (ca. 1740-1759). *Die Kunst der Fuge*. D-B Mus. ms. Bach P200. Extret de: <http://www.bach-digital.de> [Consultat el 21 de juny].

⁷³ BACH, Johann Sebastian (ca. 1750). *Die Kunst der Fuge/ durch/ Herrn Johann Sebastian Bach*. Carl Philipp Emanuel Bach [ed.]. Leipzig. Extret de: <http://www.bach-digital.de> [Consultat el 21 de juny].

- Les entrades en la tessitura aguda, sense preparar i sense ser acompanyades sols apareixen en les obres per a teclat.
- El baix no és l'única que veu que té la funció de baix harmònic: es va alternant aquest paper amb la veu del tenor, i és per això que la veu del baix no pot ser doblada al 16', i que per tant no és interpretable ni en l'orgue ni en un *ensemble*.

Al llarg del llibre, Leonhardt compara certs aspectes d'aquesta obra amb altres obres per a teclat de Bach per exemplificar que aquesta té moltes característiques que trobem en l'obra per a teclat de Bach. És interessant veure com sent jove com era quan va publicar aquest llibre (tenia 24 anys), ja havia adquirit un coneixement molt profund de l'obra de Bach. Es nota que les obres que posa d'exemple per justificar les característiques de *L'Art de la Fuga* les havia tocat o les havia analitzat a fons. Aquestes observacions mostren fins a quin punt Leonhardt coneixia de primera mà l'obra de Bach.

2.4. ELS ENREGISTRAMENTS

Les gravacions van tenir un paper fonamental en el moviment de l'*Early Music*. Una de les tasques més importants que va dur a terme va ser enregistrar juntament amb Nikolaus Harnoncourt la integral de cantates de Bach, de la qual Davitt Moroney en fa una observació molt interessant⁷⁴, i és el fet de que iniciar un projecte amb instruments històrics implicava documentar-se sobre temes que fins llavors no s'havien tractat, com era l'afinació i el temperament dels instruments de corda i de vent. Moroney destaca l'evolució entre els enregistraments de les primeres cantates i les últimes, en que els instrumentistes ja s'havien format amb el pas dels anys en aquest estil i en els instruments històrics.

Però tot i que Gustav Leonhardt apreciava els avantatges que oferien, distingia molt la gravació del concert, motiu pel qual no solia enregistrar els concerts. Per a ell, la seva manera de tocar en concert i en l'estudi de gravació era completament diferent, i explicava com en els concerts t'has d'adaptar a la sala, has de veure on s'ubica el públic i l'acústica, i com que es tracta d'un esdeveniment únic, es poden assumir riscos. Certs elements que podien tenir sentit i ser refinats en un recital, en l'enregistrament que podem sentir varies vegades poden acabar sonant ridículs.

⁷⁴ MORONEY, Davitt (2012). *op. cit.*, p.11.

Per això deia: “Així doncs, intento tocar de la manera més pulcra possible en els enregistraments, i en el concert intento tocar de manera bella.”⁷⁵”

Pel que fa a les repeticions, considerava que aquestes s’havien de fer si eren necessàries, no perquè “s’han de fer”. Considerava que mai, ni en l’època, les repeticions s’havien de fer necessàriament. Per a ell, tocar la repetició quan aquesta solament allarga la peça era modern i pedant, sobretot en les gravacions⁷⁶.

2.5. EL REPERTORI DE GUSTAV LEONHARDT

Gustav Leonhardt va centrar-se molt en la figura de Bach. D’ell ha enregistrat quasi tota l’obra per a teclat, va enregistrar la integral de les cantates per primer cop juntament amb Nikolaus Harnoncourt, va dedicar el seu únic llibre a *L’Art de la Fuga*, i fins i tot el va representar en la pel·lícula *Chronique d’Anna Magdalena Bach* de Jean-Marie Straub i Danièle Huillet sobre la vida de Bach⁷⁷.

Però també va treure a la llum compositors que fins al moment eren desconeguts i que ara han començat a introduir-se en el repertori de clavicèmbal. Les obres de compositors com Louis Couperin, Matthias Weckmann, Johann Jacob Froberger, Georg Böhm i Jan Pieterszoon Sweelinck van cobrar vida sota els seus dits, i va ampliar un repertori que, en els inicis de la seva carrera, era molt limitat⁷⁸. Al 1968, per exemple, va dur a terme l’edició Urtext de les *fantasias* i *toccatas*⁷⁹ per a teclat de J. P. Sweelinck⁸⁰. De fet, una de les seves passions era estudiar el repertori de les generacions anteriors a Bach per trobar les arrels del seu estil. És per això que compositors com Froberger, Weckmann o Böhm eren molt rellevants per a ell⁸¹.

També va interpretar música francesa per a clavicèmbal, però tot i que va enregistrar obres de François Couperin o de Jean Philippe Rameau (compositors que en l’actualitat

⁷⁵ Traducció de l’autora. L’original diu: “So I play neatly, and as well as I can on the record, and in the concert I try to play beautifully”. Vegeu SHERMAN, Bernard D. (1997). *op. cit.*, p. 201.

⁷⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁷⁷ GAGO, Luis (2000). “Todos los caminos conducen a Leonhardt”. *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 117.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁹ SWEELINCK, Jan Pieterszoon (1968). *Opera Omnia, Volume I, Fascicle I: Keyboard Works: Fantasias and Toccatas*. [Música impresa]. LEONHARDT, Gustav [ed.]. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

⁸⁰ MORONEY, Davitt (2012). *op. cit.*, p. 9.

⁸¹ GAGO, Luis (2000). *op. cit.*, *loc. cit.*

tenen un espai assegurat dins del repertori de tot clavecinista), es va centrar més en compositors de la generació posterior a la de Couperin com són Pancrace Royer o Antoine i Jean-Baptiste Forqueray. De Forqueray⁸², per exemple, apreciava moltíssim l'escriptura tant pròpia del clavicèmbal, i tot i que les *Pièces de clavecin* fossin transcrites partint de les originals per a viola de gamba, per a ell aquestes tenien una escriptura molt idiomàtica⁸³.

De fet, el mateix Leonhardt va transcriure algunes obres de J. S. Bach. Christophe Robert fa una reflexió molt interessant al respecte. Pot semblar paradoxal que un intèrpret fidel a la interpretació històricament informada concedeixi gran valor a les transcripcions i fins i tot en faci algunes. Aquesta, però, és una activitat que ja era habitual en l'època de J. S. Bach. La qüestió no era la d'adaptar estilísticament una peça musical d'un període a un altre, sinó d'adaptar l'obra a un nou llenguatge instrumental, i el mateix J. S. Bach va transcriure algunes obres originàries per a violí al clavicèmbal⁸⁴.

Per altra banda, jutjava severament Haydn i considerava que la *Novena Simfonia* de Beethoven, i concretament l'últim moviment, era vulgar⁸⁵. També detestava les obres de Händel, compositor que per a ell era “un mal compositor, vulgar!”. Segons Davitt Moroney, els seus alumnes sabien que mai li havien de portar una obra de Händel a la classe⁸⁶.

2.6. ELS CLAVICÈMBALS DE LEONHARDT

Segons Edward Kottick⁸⁷, uns anys després de la Segona Guerra Mundial, els constructors de clavicèmbal van començar a construir clavicèmbals partint dels instruments originals. Constructors com Hugh Gough, Frank Hubbard, William Dowd i Martin Skowroneck van protagonitzar aquesta nova etapa⁸⁸.

⁸² No se sap amb claredat qui n'és l'autor: si Antoine Forqueray (*le père*) o Jean-Baptiste-Antoine Forqueray (*le fils*), i la font de la qual s'ha extret aquesta informació no precisa l'autoria. Per saber-ne més, vegeu SCHOTT, Howard. “Forqueray's 'Pièces de clavecin'” [Crítica discogràfica]. *Early Music*, vol. 30, núm. 3 (Agost 2002), pp. 479-481.

⁸³ DRILLON, Jacques (2009). *op.cit.*, p. 33.

⁸⁴ Consulteu el llibret del disc BACH, J. S. (1995). *J.S. BACH: 7 TRANSCRIPTIONS FROM: SONATAS* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavecinista, intèrpret; France: BMG MUSIC, 1995, p. 6.

⁸⁵ MORONEY, Davitt (2012). *op.cit.*, pp. 21-22.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁷ Edward Kottick (1930-) és professor emèrit de Musicologia en la Universitat de Iowa. Especialista en instruments de teclat històrics i en acústica musical.

⁸⁸ Vegeu KOTTICK, Edward L. (2003). *op. cit.*, p. 436.

De fet, aquests constructors no tenien accés a res que no haguessin tingut els seus predecessors, però la creixent sofisticació en el coneixement dels antics instruments, la maduració del moviment de la música antiga, i la presència d'alguns instruments més ben restaurats van ser alguns agents a favor d'aquest canvi⁸⁹. William Dowd deia que el gran canvi es va donar quan van tenir accés als instruments originals dels museus, i explicava que en sentir-los es van adonar que no tenia res a veure el so dels originals amb els clavicèmbals Pleyel⁹⁰.

I en aquest procés, la labor que va dur a terme Gustav Leonhardt va ser de vital importància. Martin Skowronek, el primer constructor de clavicèmbals amb el que va col·laborar Gustav Leonhardt, ho explica molt bé:

Per descomptat, vaig tenir molta sort també. En 1956, un flautista holandès, Kees Otten, em volia conèixer i va anunciar la seva visita, preguntant si podia venir amb un clavecinista, a qui li agradava conduir el nou cotxe de la seva mare. "Sí, es clar", vaig respondre, "També tinc dos clavecins aquí". Aquest clavecinista de 28 anys era Gustav Leonhardt. Em va parlar del seu amic de Viena, Nikolaus Harnoncourt, que acabava de fundar un conjunt de música antiga, i estava bastant preocupat amb la perspectiva d'haver de comprar un clavicèmbal. Ell odiava el so del clavecí modern. Va ser el meu [clavicèmbal] No.5 que va convèncer Leonhardt; del No.6 ell sols va acceptar que estava "bastant bé". Així que amb el [clavicèmbal] No.7, per al Concentus Musicus, el primer clavicèmbal veritablement construït històricament, per fi estava en el meu camí. No obstant això, cal mencionar una altra cosa: els meus primers clavicèmbals anteriors al No.5, no impressionarien a ningú avui⁹¹.

Geoffrey Burgess explica com gràcies a aquest fet casual la reputació de Martin Skowronek s'estableix en la emergent comunitat de música antiga europea⁹². Hi ha una

⁸⁹ Per a més detalls sobre l'evolució en la construcció de clavicèmbals de la segona meitat del segle XX, consulteu el capítol 19 "The Modern Harpsichord" del llibre KOTTICK, Edward L. (2003). *op. cit.*, p. 435-467. També pot ser molt útil consultar SCHOTT, Howard; ELSTE, Martin. "Harpsichord, §5(i): After 1800; § (iii) Since 1940." [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponible a: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12420pg5#S12420.5.3>

⁹⁰ Vegeu KOTTICK, Edward L. (2003). *op. cit.*, p. 440.

⁹¹ SKOWRONEK, Martin (2003). *Cembalobau: Erfahrungen und Erkenntnisse aus der Werkstattpraxis*. p. 263.

⁹² Vegeu BURGESS, Geoffrey (2015). *Well-Tempered Woodwinds: Friedrich von Huene and the Making of Early Music in a New World*. p. 49.

anècdota molt coneguda que van protagonitzar Leonhardt i Skowroneck. Skowroneck va construir un clavicèmbal per a Leonhardt. Li va donar un aspecte similar al d'un clavicèmbal original, i tots dos van gastar una broma: es van inventar que un constructor d'orgues i de clavecins de Rouen anomenat Lefebvre havia construït l'instrument que posseïa Leonhardt. Després de que ho desvelessin⁹³, fins i tot Leonhardt va explicar com van preferir copiar un instrument de Rouen perquè la decoració de la tapa harmònica (amb les flors) dels de París la reconeixerien els experts⁹⁴.

Al 1962, Skowroneck construeix un clavicèmbal a Leonhardt partint de la còpia d'un Dulcken⁹⁵. Amb aquest clavicèmbal (que després li va vendre a Bob van Asperen⁹⁶)⁹⁷, Leonhardt gravarà molts dels seus enregistraments, inclòs el primer enregistrament de les *Partites*.

Uns anys després, al 1968, Skowroneck va publicar un article: *Probleme des Cembalobaus aus historischer Sicht*, que va esdevenir un escrit de referència destinat a orientar a aquells constructors de clavicèmbal que volguessin reproduir còpies d'instruments originals⁹⁸.

Aquest interès pels instruments històrics no va passar desapercebut per les discogràfiques. Durant la dècada dels anys 60, la campanya de Telefunken Das Alte Werk va promoure l'aliança de Leonhardt amb els instruments històrics. Un exemple molt evident és l'enregistrament *Music for the Harpsichord Played on Old Instruments*⁹⁹. En aquest cas no es destacava l'interpret (ell no apareix a la coberta. De fet, a diferència de molts companys seus, no apareixia gaire sovint), sinó que Telefunken distingia els

⁹³ Vegeu SKOWRONECK, Martin; SKOWRONECK, Tilman (2002). "The Harpsichord of Nicholas Lefebvre 1755' the Story of a Forgery without Intent to Defraud". The Galpin Society Journal, vol. 55 (Abril 2002), pp. 4-14+161. Alastair McAllister en fa una reflexió en MCALLISTER, Alastair (2014). *Talking Harpsichords*. Victoria (Australia): The Rhykane Press. ISBN-13: 978-0992287283.

⁹⁴ Consulteu DRILLON, Jacques (2009). *op. cit.*, p. p. 27 i 28.

⁹⁵ Per a una biografia d'aquest constructor, vegeu: LAMBRECHTS-DOUILLEZ, Jeannine. "Dulcken: (1) Joannes Daniel Dulcken" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

⁹⁶ Bob van Asperen (1947-) és un clavecinista, organista, clavicordista holandès. Va estudiar clavicèmbal amb Gustav Leonhardt i orgue amb Albert de Klerk al Conservatori d'Amsterdam. Consulteu SCHOTT, Howard. "Asperen, Bob (Jan Gerard) van" [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponible a:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43297?q=asperen&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit

⁹⁷ Vegeu WATCHORN, Peter (2007). *Isolde Ahlgrimm, Vienna and the Early Music Revival*. Hampshire: Ashgate Publishing, Ltd.

⁹⁸ Vegeu RUBINOFF, Kailan R. (2014). *op. cit.*, p. 27.

⁹⁹ FARNABY, Giles et al. (ca. 1967). *Cembalomusik auf Originalinstrumenten aus den Niederlanden, Italien, Deutschland und England um 1650–1750*. [S.l.]: Telefunken Das Alte Werk. SAWT9512.

enregistraments de Leonhardt d'altres clavecinistes pel so únic dels instruments antics i pel repertori innovador (Sweelinck, Froberger, Frescobaldi)¹⁰⁰.

2.7. LA SEVA MANERA DE SER

Davitt Moroney descriu a Gustav Leonhardt com un cavaller. Tenia un gust exquisit i una cortesia que no es limitaven a les maneres, era més aviat una filosofia de vida. Quan parlava amb els altres, ell els escoltava i esperava, però les seves respostes no eren mai banals, sinó que solien ser curtes i directes de manera que arribava ràpidament a conclusions que eren evidents per a ell. Aquestes respostes eren tranquil·les, a vegades amb una burla enginyosa, que podia ser tallant però mai cruel.

Davitt Moroney ho descriu a través d'una anècdota:

Ell sempre portava corbata. (La idea d'ell amb texans o pantalons curts és impossible d'imaginar.) A mitjans del 1980, en una vetllada musical formal a Versalles en la qual es demanava vestir d'esmòquing, ell era l'únic hoste que portava frac. Ell el portava amb un aplom natural, fent que tots els altres es sentissin mal vestits, simplement comentant (mentre esperàvem a la cua per entrar a la Galerie des glaces) "Vaig pensar que m'havia de vestir ... correctament, per Versalles." La seva manera de tocar el clavicèmbal era com ell: reservada, atenta, subtil, educada, refinada, enginyosa, exquisida, i sense gestos innecessaris. La seva forma de tocar també "portava corbata", per la qual cosa vull dir que era en general almenys mínimament formal; però la majoria de vegades, molt formal¹⁰¹.

També explica com la seva imatge pública era seriosa (fins al punt de que s'hauria pogut definir com la *gravitas* personificada), però el seu tracte personal no era tant fred. Amb els seus éssers més propers es feia anomenar "Utti" en lloc de "Sr. Leonhardt" -mai "Gustav". Tenia un sentit de l'humor sofisticat i li agradava el bon menjar i el bon vi sense excés¹⁰².

¹⁰⁰ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁰¹ Vegeu MORONEY, Davitt (2012). *op. cit.*, p. 3.

¹⁰² *Ibid.*, loc. cit.

Skip Sempé¹⁰³ explica una anècdota que pot mostrar aquesta proximitat amb els seus alumnes:

Durant un dinar en una masterclass de 1979, vam estar parlant de música francesa i clavecins francesos, i llavors va ensenyar una fotografia de la seva nova adquisició- a la que es va referir com “el meu petit clavecí vermell”. El fet que portés una foto d'un clavicèmbal francès del segle XVII - en la seva cartera, per la meua sorpresa – és la cosa que jo crec que ens fa entendre que nosaltres compartim un amor estrany pel clavicèmbal. En qualsevol cas, aquest petit gest per part seva és el que sempre fa que em trobi a gust amb en Leonhardt, i tenint en compte la seva aparença com un cavaller inaccessible del clavicèmbal, aquest petit incident va ser extraordinari¹⁰⁴.

¹⁰³ Skip Sempé (1958-) és un clavecinista americà. Va estudiar clavicèmbal amb Gustav Leonhardt a Amsterdam. Al 1986 va fundar l'ensemble *Capriccio Stravagante*. S'ha especialitzat en el repertori dels virginalistes, la música francesa per a clavicèmbal i en J. S. Bach. Vegeu SCHOTT, Howard. “Sempé, Skip (Joseph)” [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponible a: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45444?q=skip+semp%C3%A9&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit

¹⁰⁴ SEMPÉ, Skip (1995). “Gustav Leonhardt and the Little Red Harpsichord”. *Memorandum XXI - Essays & Interviews on Music & Performance*. [S.l.]: Paradiso, 2013.

3. COMPARACIÓ DISCOGRÀFICA DE LA PARTITA N°5 EN SOL MAJOR (BWV 829)

INTRODUCCIÓ A L'OBRA ANALITZADA

Abans de començar a comparar ambdós enregistraments, cal descriure l'obra en la que ens hem basat per fer la comparació. Per fer-ho, ens basarem en algunes de les observacions de David Schulenberg¹⁰⁵ i algunes molt breus de David Ledbetter¹⁰⁶ i David W. Beach¹⁰⁷:

1. J. S. Bach va compondre la *Partita BWV 829* probablement en la mateixa època que la *Partita BWV 828*, ja que comparteixen una estructura poc usual en les *Gigues* (en la segona part s'utilitza un nou tema)¹⁰⁸.
2. Tots els moviments utilitzen, d'una manera o una altra, la forma ternària, fins i tot en l'*Allemande* (en forma de tresets)¹⁰⁹.
3. David Schulenberg defensa que el títol més escaient per al *Praeambulum* hauria estat el de *Fantasia*, però aquest terme ja l'havia utilitzat Bach per denominar la *Fantasia* de la *Partita n°3* (BWV 827). Respecte al *Praeambulum*, veiem que el creuament de mans era un recurs que ja havia utilitzat per a la *Gigue* de la *Partita n°1* (BWV 825)¹¹⁰.
4. També podem trobar similituds entre l'*Allemande* que tractarem i d'altres que havia compost anteriorment, com la de la *Suite anglesa n°4* (BWV 809): ambdues presenten un tema curt que té com a base rítmica els tresets. També es qüestiona entorn a la manera d'interpretar certs ritmes binaris¹¹¹.

¹⁰⁵ SCHULENBERG, David (2006). *The Keyboard Music of J.S. Bach*. 2ª ed. Nova York: Routledge. [Nova York, ed. original, 1992].

¹⁰⁶ LEDBETTER, David (2002). *Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. New Haven; London : Yale University Press.

¹⁰⁷ BEACH, David W. (2005). *Aspects of Unity in Bach's Partitas and Suites: An Analytical Study*. Rochester, Nova York: University of Rochester Press.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 337.

¹⁰⁹ *Ibid.*, loc. cit.

¹¹⁰ *Ibid.*, loc. cit.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 338.

5. En la *Corrente*, sols el tercer temps és consonant i ambdues mans es mouen en moviment contrari¹¹².
6. Segons Schulenberg, els ritmes puntejats i les *appoggiatures* de la *Sarabande* són una reminiscència del ritme de la *Simfonia n°5* (BWV 791)¹¹³.
7. Pel que fa a la interpretació de les *appoggiatures*, Schulenberg defensa que probablement totes es toquen molt curtes¹¹⁴. En canvi, David Ledbetter fa una altra observació. Defensa que a vegades, J. S. Bach dóna indicacions molt precises al respecte, i un cas molt evident és el de la *Sarabande* que ens ocupa. En els primers quatre compassos apareixen quatre *appoggiatures* expressades amb quatre possibles valors: semicorxera, corxera, corxera amb punt i negra. Ledbetter explica com, d'acord amb la moda de l'època, després de precisar-les en els primers quatre compassos, Bach confiava en que l'interpret seguiria pel mateix camí¹¹⁵.
8. La textura del *Tempo di Minuetta* recorda a la de la *Gigue* de la *Partita n° 1* (BWV 825). Considera que el ritme del final del compàs no és característic d'un minuet, motiu pel qual J. S. Bach decideix titular el moviment *Tempo di Minuetta* i no *Minuet*¹¹⁶.
9. Finalment, Schulenberg explica que en la segona part de la *Gigue*, s'introdueix un nou tema que s'intercala de tant en tant amb el primer. En aquesta giga es comença a veure el llenguatge propi de les últimes obres de J. S. Bach. Així com en la *Partita n° 1* pretenia que fos accessible al públic, en la *Partita n°5* diu que "ja havia abandonat les restriccions en el seu idioma clavecinístic"¹¹⁷.
10. A nivell harmònic, David W. Beach ha analitzat la *Partita n°5*. Ha conclòs que l'*Allemande*, la *Corrente*, la *Sarabande*, el *Tempo di Minuetta* i la *Gigue* tenen la mateixa estructura harmònica essencial¹¹⁸.

¹¹² *Ibid.*, loc. cit.

¹¹³ *Ibid.*, p. 339.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 339.

¹¹⁵ LEDBETTER, David (2002). *op. cit.*, p. 252.

¹¹⁶ *Ibid.*, loc. cit.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 340.


¹¹⁸ Per veure l'anàlisi formal de la *Partita n°5* i la seva estructura harmònica essencial, consulteu BEACH, David W. (2005). *op. cit.*, pp. 3, 17, 19, 20 i 21. El mateix autor també va publicar un article sobre l'anàlisi schenkerià de la *Partita BWV 825*: BEACH, David (2008). "Bach's Partita No. 1 in Bb, BWV 825: Schenker's Unpublished Sketches with Commentary and Alternative Readings". *Music Theory Spectrum*, vol. 30, núm. 1 (Primavera 2008), pp. 1-34.


11. Per últim, Erwin Brodsky proposa la manera en com s'han d'interpretar les obres per a teclat de J. S. Bach en aspectes com el tempo, la registració, etc. Entre elles, tracta la *Partita* que ens ocupa¹¹⁹.

¹¹⁹ Vegeu BRODKY, Erwin (1960). *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. [Consultat els dies 5 i 6 de juny de 2015]. Disponible a: <https://archive.org/stream/interpretationof002495mbp#page/n337/mode/2up/search/%22partita+v%22>

PRELUDI

- TEMPO

1. 1968.  = 108.

2. 1986.  = 124-127.

- CLAVICÈMBAL

1. 1968.

Martin Skowroneck (Bremen, 1962), còpia d'un clavicèmbal original de J. D. Dulcken¹²⁰ (Anvers, 1745).

2. 1986

William Dowd¹²¹ (París, 1984), còpia d'un clavicèmbal de Michael Mietke, (Berlín, s.a.¹²²)¹²³.

- REGISTRACIÓ

1. 1968.

2x8' acoblats i el 4'¹²⁴.

2. 1986

2x8' i el 4' acoblats.

¹²⁰ La registració del clavicèmbal Skowroneck no apareix descrita en el llibret de l'enregistrament. Tot i així, el més probable és que tingués tres registres (2x 8'; 1x 4'), ja que els instruments de J.D. Dulcken solien comptar amb aquesta registració. Vegeu: LAMBRECHTS-DOUILLEZ, Jeannine. "Dulcken: (1) Joannes Daniel Dulcken" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

¹²¹ Aquest ha estat un dels constructors de claves més apreciats en la segona meitat del segle XX, i va reproduir moltes còpies d'instruments originals de Taskin, Blanchet, Mietke, Hensch, Dumont i Couchet, entre d'altres per a clavecinistes com William Christie o el mateix Gustav Leonhardt. Per conèixer més sobre aquest constructor, consulteu SCHOTT, Howard. "Dowd, William (Richmond)" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

¹²² Significa que la data de construcció del clavicèmbal és desconeguda o no consta en el CD.

¹²³ El clavicèmbal de William Dowd amb el que enregistra les *Partites* la segona vegada, és del 1984 i va ser un dels últims instruments del taller de París de Dowd. Vegeu BERRY, Sylvia (2009). "Remembering William Dowd". Ithaca (Nova York): *Westfield E-NEWSLETTER OF THE WESTFIELD CENTER*, vol. XXI, núm. 3 (Primavera 2009), pp. 8-13.

¹²⁴ Aquestes indicacions són referents a la registració del clavicèmbal. 8' es refereix al teclat de baix. Quan s'indica 8'x2 indica que es toca amb els dos teclats acoblats, i el 4' es refereix a un registre en el que cada nota sona una octava més amunt. Per saber més sobre aquests aspectes, consulteu el Glossari de HUBBARD, Frank (1965). *Three centuries of harpsichord making*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press., p. 353 (cerqueu la veu de "Disposition").

- REPETICIONS

1. 1968

La peça no en té.

2. 1986

La peça no en té.

- ARTICULACIÓ

1. Les semicorxeres.

- 1.1. 1968

- 1.1.1. Seqüències harmòniques en arpegis:

- a) Quan les semicorxeres formen harmonies (en arpegis) l'articulació és de sobrelligat. Totes les notes que conformen l'harmonia es mantenen tant com sigui possible.
- b) Les notes que no formen arpegis, si van per graus disjunts s'articulen *non-legato*.
- c) Les notes que no formen arpegis, si van per graus conjunts s'articulen *détaché*.



Fig. 1: compassos 9-11.

- 1.1.2. Seqüències harmòniques per graus conjunts:

- a) El primer temps del compàs (coincidint amb el salt intervàlic) hi ha una mica de sobrelligat (indicat en vermell).
- b) Als altres dos temps, la primera nota de cada un pot fer una mica de sobrelligat (en taronja), i les altres s'articulen *détaché* (en verd).



Fig. 2: compassos 5-7.

1.1.3 Motiu del tema principal:

Són *non-legato*. L'articulació és més pronunciada entre cada temps, però és molt poc i és també *non-legato*.

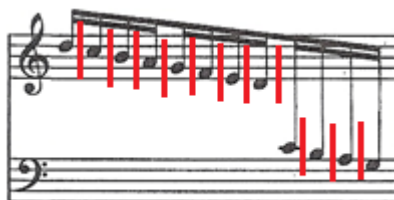


Fig. 3: compàs 3.

1.1.4 Formen part d'un un patró melòdic:

- Si són graus conjunts les fa *non-legato*.
- Si són graus disjunts les fa *staccato*.

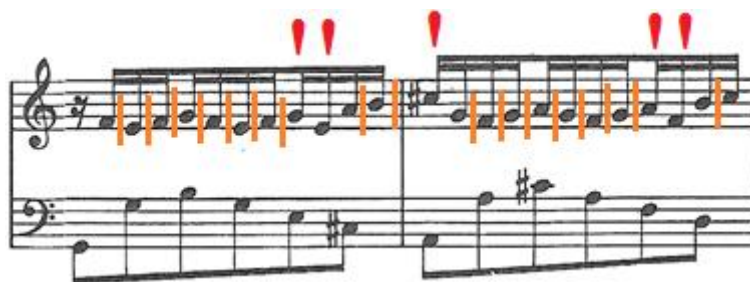


Fig. 4: compassos 21-22.

1.2. 1986

1.2.1. Seqüències harmòniques en arpegis:

- Les notes es fan totes *détaché* (en vermell).
- Excepció: la primera de cada compàs que és una mica més llarga i deixa que ressoni (en taronja).

- c) Excepció: Quan hi ha un intercanvi de mans (als compassos 10, 12 o 14, per exemple), la primera nota del tercer temps la fa *portato* (en verd).



Fig. 5: compassos 9-10.

1.2.2. Seqüències harmòniques per graus conjunts:

- a) Totes les notes es fan *détaché*.
- b) Excepció: les dues primeres que, tot i que són graus disjunts, formen un arpegi. Aquestes es fan *legato*.

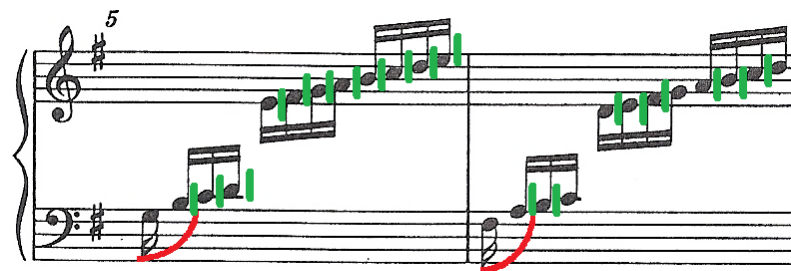


Fig. 6: compassos 5-6.

1.2.3. Motiu del tema principal:

- a) Totes les notes són *détaché*.
- b) Entre cada temps hi ha una articulació *non-legato*.

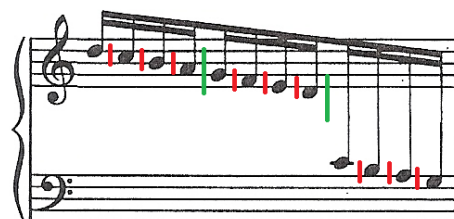


Fig. 7: compàs 3.

1.2.4. Formen part d'un patró melòdic:

- a) Si són graus conjunts pot fer-los *détaché* (vegeu la Fig. 8 i els inicis de compàs de la Fig. 10) o bé *non-legato* (vegeu la Fig. 9).



Fig. 8: compassos 21 i 22.



Fig. 9: compassos 57 i 58.

- b) Si són graus disjunts la majoria sol articular-les *non-legato*. Però a partir d'aquí a vegades pot articular *spiccato* la segona de cada dos per fer una articulació per parelles (vegeu la Fig. 10), o pot articular amb *spiccato* la primera de cada temps (vegeu la Fig. 9).

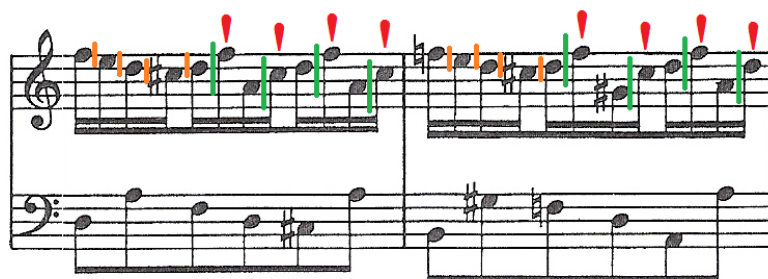


Fig. 10: compassos 29 i 30.

- c) Si fa arpegis, hi ha dues possibilitats. Si hi ha una harmonia (pertanyent a una progressió harmònica) desenvolupada en un gran arpegi que ocupa tot el compàs, l'articula *non-legato* (vegeu la Fig. 11). Si l'arpegi

és un motiu que es repeteix varies vegades al llarg del compàs, l'articulació és *spiccato* (vegeu la Fig.12).

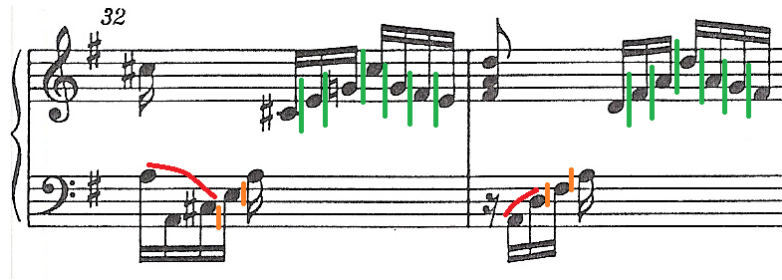


Fig. 11: compassos 32 i 33.



Fig. 12: compàs 70.

2. Les corxeres:

2.1. 1968

2.1.1. Acords pertanyents al tema principal:

- a) Els tres acords que es troben a l'inici del tema (compassos 1-2, 17-18, 41-42, 65-66) i que tenen com a funció harmònica I-IV-I, s'articulen *staccato* (el primer), *staccato-portato* (el segon) i *staccato* (el tercer). La corxera anterior a aquests tres acords que tanca el motiu principal, és *spiccato*.



Fig. 13: compassos 1 i 2.

- b) Els dos acords que tanquen el tema inicial i tenen com a funció harmònica $V_7/I - I$, s'articulen *portato*.



Fig. 14: compàs 4.

2.1.2. Passatges de corxeres de la mà esquerra:

Tractaré aquests passatges en funció de la similitud entre ells a nivell motívic.

- a) Compassos 21-24, 57-60, 70 i 72; 81-82.
- La primera nota del compàs és *portato* i les altres són *spiccato*
 - Excepció: el passatge des de el compàs 21-24, algunes de les notes que inicien el compàs (per exemple, compassos 22-23) també són *spiccato*.



Fig. 15: compassos 57 i 58.

- Compassos 81-82. Aquest passatge motívicament funciona igual que en el cas anterior, però l'articulació canvia. En aquest cas sembla que articuli de dos en dos. La primera nota del compàs és *portato* i les dues últimes *spiccato*, però les del centre no són *spiccato*:



Fig. 16: compassos 81 i 82.

b) Compassos 29-31, 83-85.

- Les primeres tres notes de cada compàs són *portato* (tot i que ho són de manera més evident en el primer cas).
- La quarta és *staccato*, i les dues últimes són *spiccato* excepte en els compassos 31 i 85 (els últims que segueixen aquest patró melòdic-rítmic). En aquest cas, fa una mica de *rallentando*, de manera que l'articulació de les dues últimes corxeres canvia: la quinta és *staccato-portato* i l'última és *portato*.

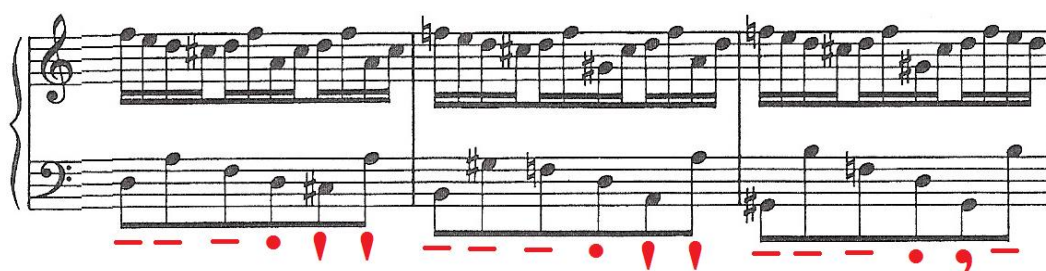


Fig. 17: compassos 29-31.

c) Compassos 87-89, 93-94.

- Veiem que en el cas de la primera corxera del passatge o de corxeres distanciades d'una octava i que es troben en una tessitura baixa, l'articulació és *portato*.
- En canvi, si la tessitura és una mica més aguda que en el cas anterior i les notes descriuen una harmonia molt clara que no es mostra en forma d'acord sinó desplegada, estan articulades amb *spiccato*.

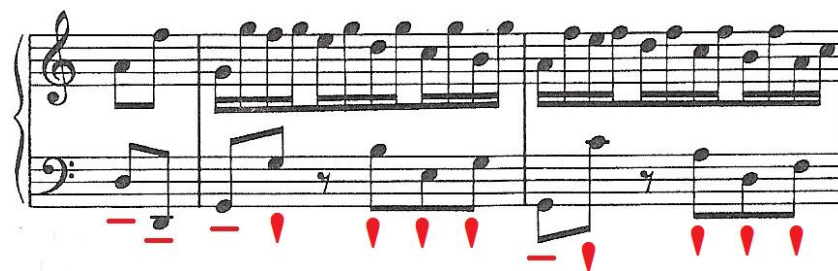


Fig. 18: compassos 87-89.

d) Compàs 78 (acords).

És l'únic fragment del Preludi en que apareixen seguits molts acords, de manera que l'articulació que utilitza és única. S'articula de dos en dos *legato*, de les quals la segona és *staccato-portato*.

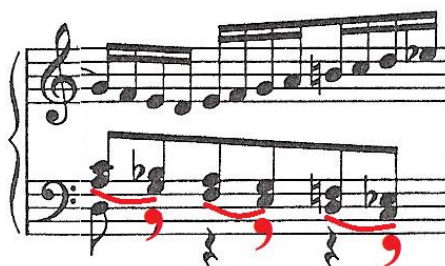


Fig. 19: compàs 78.

2.1.3. Passatges de corxeres a la mà dreta:

a) Compassos 25-28 i 79-80.

- Les corxeres del segon i tercer temps són sempre *spiccato*.
- Les dues semicorxeres i la corxera del primer temps es fan *legato* amb l'última corxera *staccato-portato* (amb molta cura a l'hora de deixar la nota. Deixa que ressoni una mica).
- En el compàs 79, les dues primeres corxeres són llarga i *spiccato-staccato*.
- Excepció: en el compàs 25 articula entre la segona semicorxera i la corxera, i la corxera no és curta sinó llarga.

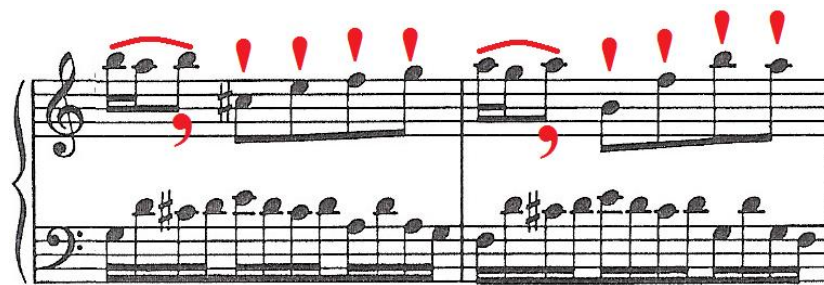


Fig. 20: compassos 26 i 27.

b) Compassos 69 i 71.

- Totes les corxeres són *spiccato* excepte l'última (que va lligada) i la primera que apareix en cada compàs. Aquesta és una mica més llarga (la fa *staccato*). És interessant veure també que tot i que no afecta a l'articulació, sembla que faci de dos en dos el fraseig, sobretot en el compàs 71. És molt subtil, però ho fa.

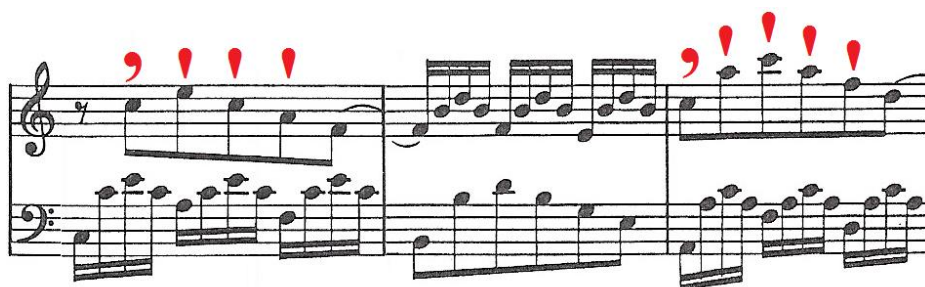


Fig. 21: compassos 69-71.

c) Compàs 87

En aquest cas l'articulació és *portato*. Tot i així, es pot percebre que hi ha més articulació entre graus disjunts que entre graus conjunts, però és molt subtil.

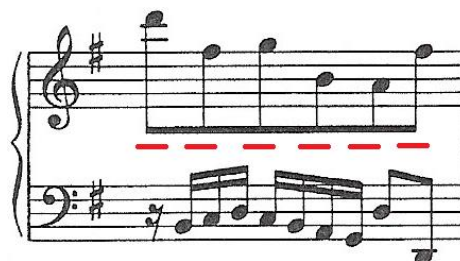


Fig. 22: compàs 87.

2.1.4. Corxeres aïllades: compàs 73-77.

Hi ha més llocs en els quals hi ha corxeres aïllades, però crec que aquest és l'únic que mereix dedicar-li una observació. En ell veiem que l'articulació és la següent:



Fig. 23: compassos 73-77.

Podem veure, doncs, una sèrie de patrons que es compleixen:

- a) La corxera del segon temps sempre és *spiccato*.
 - b) La primera corxera és:
 - b.1) *Portato* si en la mà dreta hi ha una nota llarga o una lligadura (que requereix més temps).
 - b.2) *Staccato-portato* si en la mà dreta hi ha una curta (una semicorxera).
 - c) La tercera corxera és:
 - c.1) *Portato* si en la mà dreta hi ha una nota amb una lligadura.
 - c.2) *Staccato* si en la mà dreta hi ha una nota curta (una semicorxera).
- Aquests patrons (c.1 i c.2) no es compleixen al final del compàs 77, però segurament és perquè el següent compàs és diferent motivicament.

2.2. 1986

2.2.1. Acords pertanyents al tema principal:

- a) Compassos 1-2, 17-18, 41-42, 65-66. En el primer compàs (de cada fragment que estem analitzant), la corxera que inicia el segon temps i els tres acords que la segueixen s'articulen seguint el següent patró: de més a menys articulat. Cada zona és diferent, i de fet, quan comparem aquests quatre fragments veiem que tota llegenda que podem esbossar en la metodologia no mostra el ventall de possibilitats que ofereix un aspecte tant subtil com l'articulació.



Fig. 24: compassos 1 i 2.

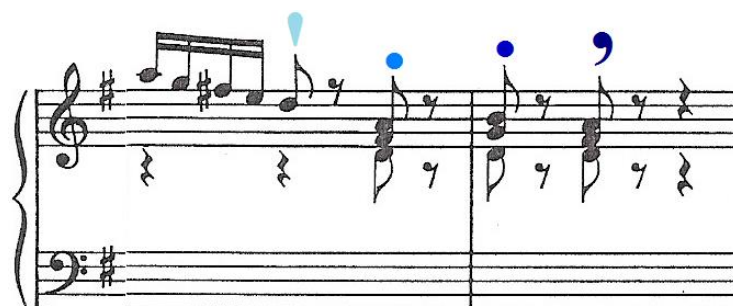


Fig. 25: compassos 17 i 18.

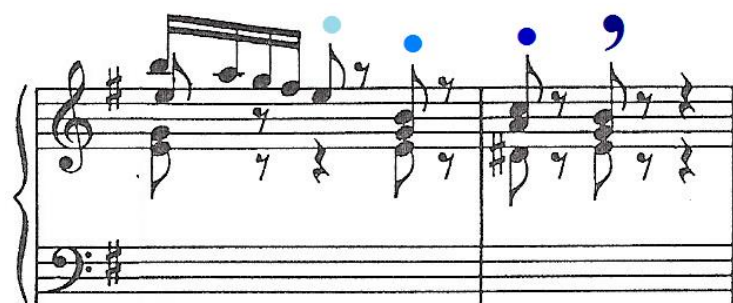


Fig. 26: compassos 41-42.



Fig. 27: compassos 65-66.

En les Figures 24-27, podem apreciar que certes articulacions es repeteixen, però no significa que les notes s'articulin igual. En el cas dels compassos 41-42, per exemple (vegeu la Fig. 26), veiem que les tres primeres corxeres són *staccato*, però cada una d'elles és més llarga, té més pes o té més cos que l'anterior (indicat en les Fig. amb una escala cromàtica de tonalitats blavoses). De manera que, tot i que a nivell global podem considerar moltes articulacions, a nivell de cada fragment podríem indicar que l'articulació és, en tots els casos, *staccato-portato/staccato/spiccato*. En el clavicèmbal, aquest procediment es podria entendre com un intent de fer un efecte dinàmic: un crescendo.

b) Compassos 4, 20, 44 i 68.

Aquest cas és similar a l'anterior. La segona corxera té més pes, ressonància i cos que la primera, però cada cas és diferent:

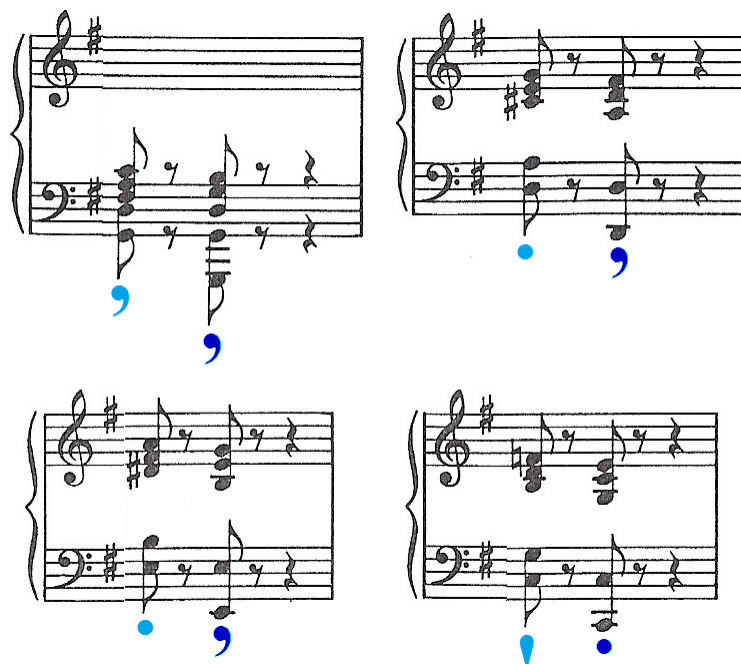


Fig. 28: a dalt a l'esquerra, el compàs 4, i al costat el compàs 20. A sota a l'esquerra el compàs 44 i al costat el 68.

Podem apreciar que les articulacions són cada cop més curtes a mida que va avançant la peça. Aquí podem veure que la segona corxera sempre és *staccato-portato* excepte en el compàs 68, en que ambdues notes són molt curtes en comparació amb els altres casos. De la mateixa manera, podem veure que en el compàs 4 la primera corxera és *staccato-portato*, però que en els següents fragments (compassos 20 i 44) és *staccato* i en el compàs 68 és *spiccato*. És una observació també vàlida per al subapartat anterior.

2.2.2. Passatges de corxeres de la mà esquerra:

a) Compassos 21-24, 57-60, 70-72 i 81-82.

- Totes les notes són *spiccato*.
- Excepció: a l'inici del compàs 57 relaxa el tempo en la primera corxera, de manera que fa la nota una mica més llarga (per acabar una secció i començar-ne una altra).

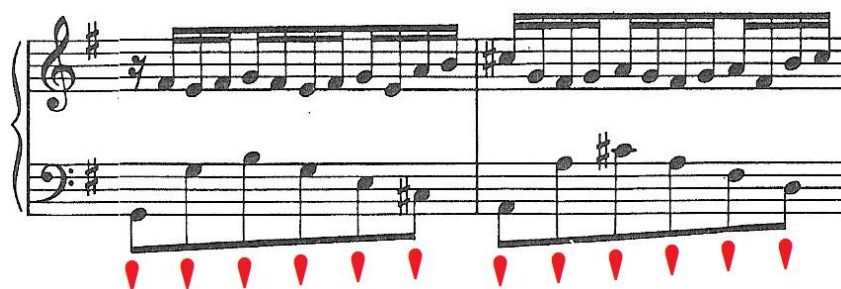


Fig. 29: compassos 21-22.

b) Compassos 29-31, 83-85.

- La primera nota del compàs és *portato*, mentre que les tres corxeres següents són *staccato* i les dues últimes *spiccato*.
- En el cas de que sigui l'últim compàs del fragment, l'última corxera del compàs és *staccato* (és més evident en el compàs 85), perquè passem a un altre element temàtic.
- La distinció entre l'articulació *staccato* i *spiccato* és molt subtil, i més difícil de sentir en el fragment 83-85 per la figuració de la dreta. Les dues últimes corxeres són considerades *spiccato* per la manera en com perfila i acaba la nota, no tant per la durada. Totes les corxeres excepte la primera són molt curtes, però en les dues últimes deixa la tecla "sense cura".

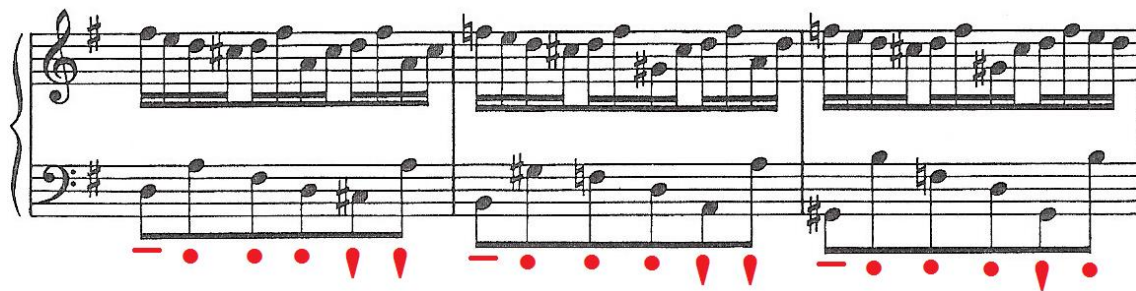


Fig. 30: compassos 29-31.

c) Compassos 87-89, 93-94.

- La primera nota dels passatges de corxeres, tant si comença en el primer temps (88, 89) com en el segon (93) és *portato*. Les altres corxeres del compàs són *spiccato*.
- Si en canvi, les corxeres pertanyen al final d'un passatge (final del compàs 87), en aquest cas són *spiccato*.

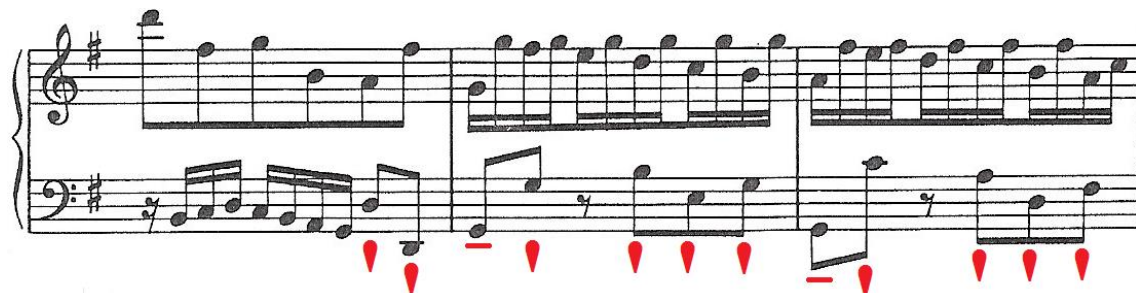


Fig. 31: compassos 87-89.

d) Compàs 78 (acords)

És l'únic fragment del Preludi en que apareixen seguits molts acords, de manera que l'articulació que utilitza és única. Tots ells estan molt articulats, però per fer l'articulació per parelles, articula la primera de cada parella *staccato* i la segona *spiccato*, perquè estiguin més separades les notes entre parelles que dins les parelles.

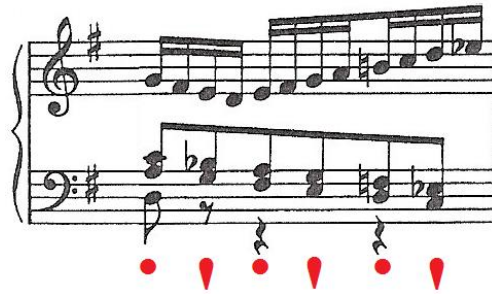


Fig. 32: compàs 78.

2.2.3. Passatges de corxeres a la mà dreta:

a) Compassos 25-28 i 79-80.

- Les corxeres que pertanyen al segon i tercer temps de cada compàs són totes *spiccato*.
- La corxera (en el compàs 79, les corxeres) que pertanyen al primer temps de cada compàs són llargues.

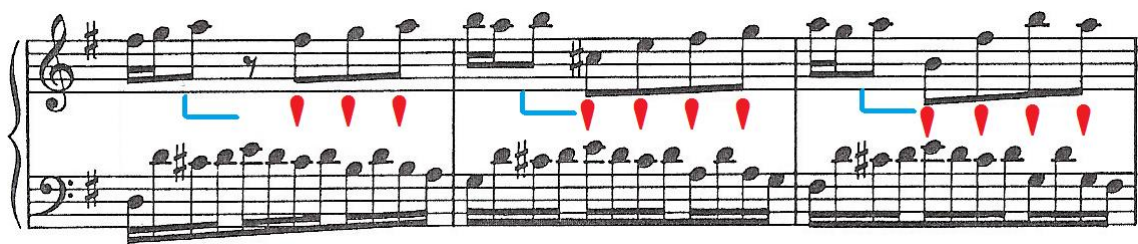


Fig. 33: compassos 25-27.

b) Compassos 69 i 71

- Totes les notes són *spiccato* (tot i que cal dir que és més evident en el compàs 69 que en el 71), excepte la primera del compàs 69 que no l'articula tant i és *staccato*.

- Tot i ser quasi totes iguals, arriba a separar algunes notes més que d'altres.
- Per exemple: per remarcar que l'última corxera d'ambdós compassos està lligada a la primera nota del compàs següent, articula més entre la quinta i la sexta corxera.
- D'una manera semblant, com que el motiu del compàs 69 és acèfal, la primera corxera del compàs 71 es considera el final del motiu del compàs 70. Per això, entre l'última nota del compàs 70 i la primera corxera del 71 l'articulació és *détaché* i, tot i que totes les corxeres del compàs 71 són *spiccato*, entre la primera i la segona corxera hi ha més espai perquè respira.

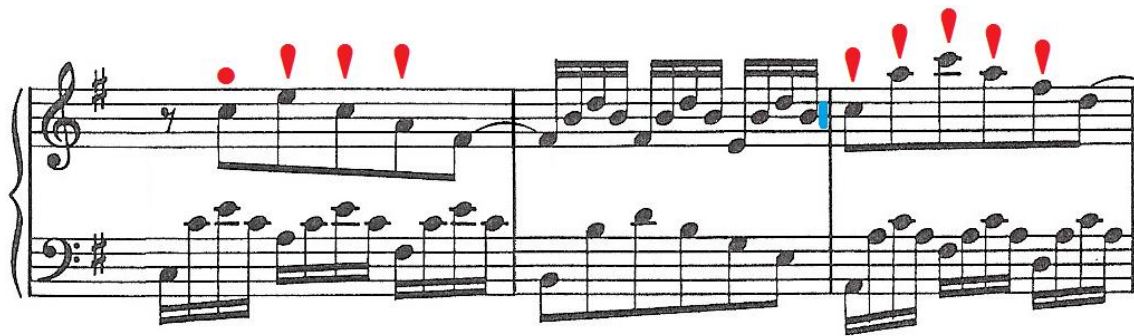


Fig. 34: compassos 69-71.

c) Compàs 87

- La primera nota és llarga.
- Les altres són *spiccato*, tot i que és més difícil d'assegurar en el cas de la segona, tercera i quarta corxera, ja que la figuració de la mà esquerra influeix molt en la percepció, i és més evident que les dues últimes són *spiccato* perquè les dues corxeres de la mà esquerra les articula de la mateixa manera.

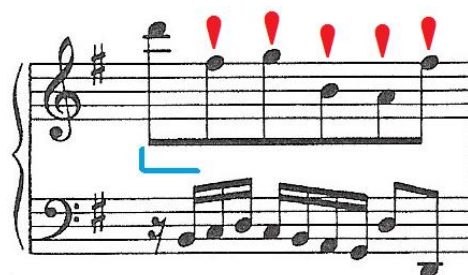


Fig. 35: compàs 87.

2.2.4. Corxeres aïllades: compàs 73-77.

L'articulació en aquest passatge de la mà esquerra és la següent:



Fig. 36: compassos 73-77.

Podem comprovar que es segueixen uns patrons:

- a) La primera corxera és *portato*.
- b) La segona corxera sempre és *spiccato*.
- c) La tercera corxera és:
 - c1) *Staccato-portato* quan la mà dreta té corxeres amb lligadures.
 - c2) *Spiccato* quan la mà dreta té semicorxeres.
- d) En el compàs 77 les corxeres que en els compassos anteriors eren llargues (la primera i la tercera en el cas c1), quan aquesta és *staccato-portato*) són un grau menys articulades respecte a l'escala que vam

establir a l'inici de la metodologia. Això pot ser degut a que a nivell de figuració hi haurà una acceleració (molt evident en la mà esquerra: els valors rítmics s'aniran fent més petits) en els propers compassos (vegeu els compassos 78-79), i d'aquesta manera, a través de l'articulació, inicia aquest procés.

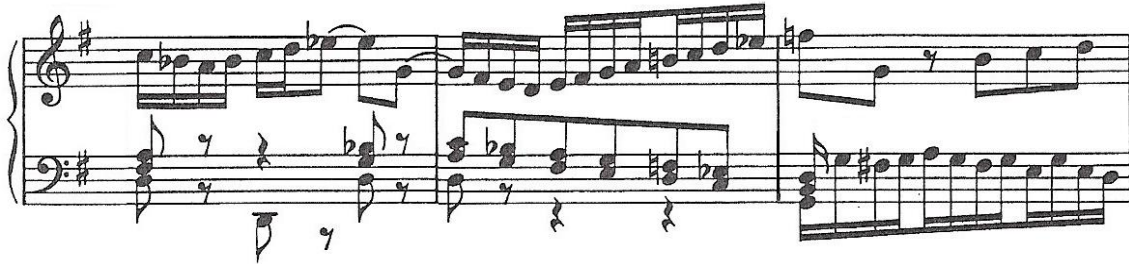


Fig. 37: compassos 77-79.

- FRASEIG

1. 1968

- 1.1. *Rubato*

En aquesta versió podem veure que en molts passatges de semicorxeres hi ha *rubato*. Aquest és més pronunciat o menys en funció del tipus de passatge:

- 1.1.1. Quan són grans passatges melòdics de semicorxeres que van per graus conjunts, o fins i tot seqüències d'escala que duren un compàs, trobem que sol haver-hi *rubato* a inici del compàs. Aquest pot ser més o menys pronunciat. Vegem alguns exemples:

- a) Des de el compàs 5-7, el *rubato* afecta al primer temps. El fraseig dels compassos 45-48 funciona de la mateixa manera.

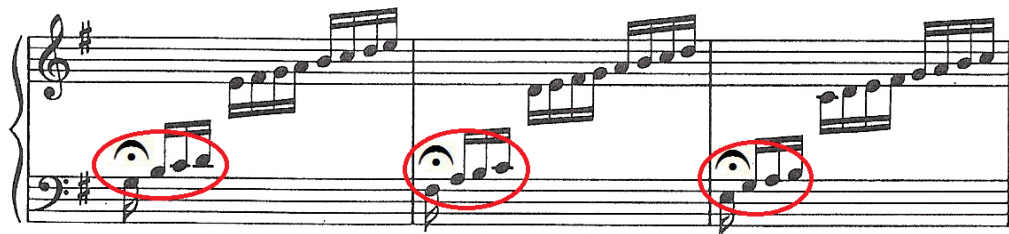


Fig. 38: compassos 5-7.

- b) Des del compàs 8 al 14, el *rubato* afecta a tot el compàs (és un gran *rubato*).

- Hi ha un gran *rubato* en la primera nota que afecta fins a la primera nota del tercer temps.
- En el tercer temps hi ha un accent. Com que l'interval que formen les dues primeres notes és disjunt, hi ha una gran respiració.

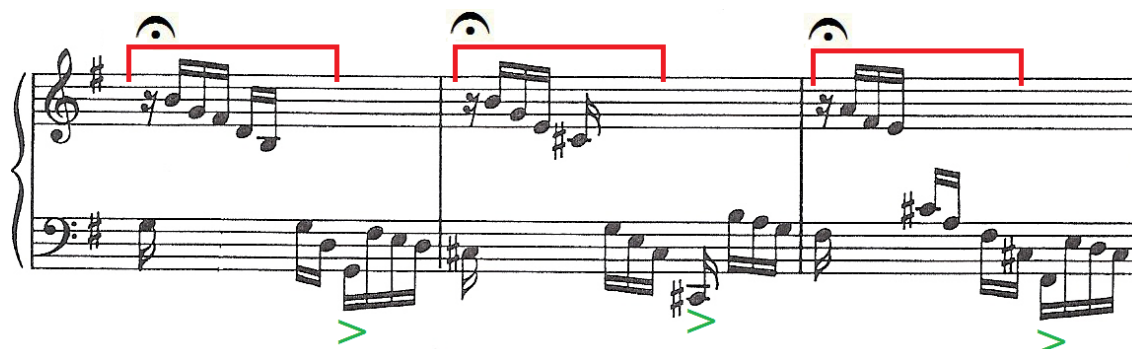


Fig. 39: compassos 9-11.

c) Compassos 31-38

- Al final del compàs 31 hi ha un *rallentando* molt subtil en les dues últimes notes del compàs.
- Des del compàs 32 fins al 35, hi ha un gran *rubato* que afecta a tot el compàs. Al principi del compàs (fins a la primera semicorxera del segon compàs) es reté el tempo mentre que en el que queda de compàs va amb direcció a la primera nota del següent compàs.

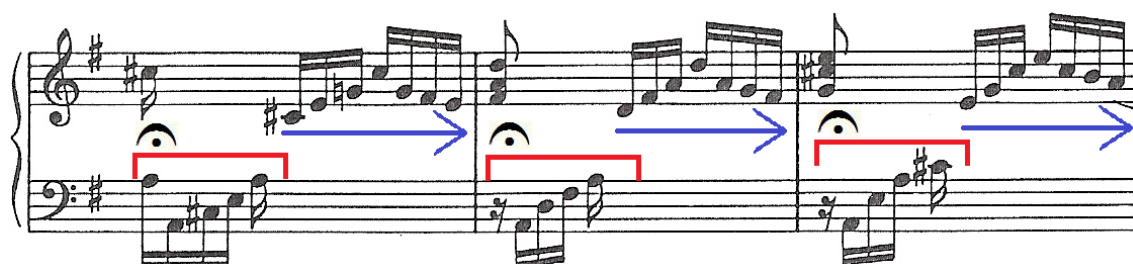


Fig. 40: compassos 32-34.

- Al compàs 36 també hi ha *rubato* al principi, però sols afecta al primer temps, i en el que queda de compàs va tot directe, amb direcció cap al primer acord del compàs 37.

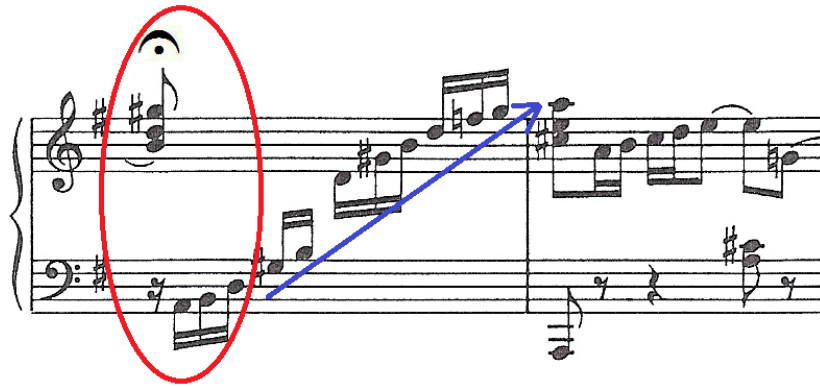


Fig. 41: compassos 36 i 37.

- d) Excepció: en aquells passatges propers a la repetició del tema inicial Gustav Leonhardt no toca amb *rubato*. Com a molt pot fer alguns accents per articular més, però mai *rubato*:



Fig. 42: compassos 15-17.

- 1.1.2. En canvi, quan es tracta de passatges en els que cada mà repeteix una estructura motívica (una en semicorxeres i l'altra en corxeres) que dura un compàs, podem trobar-nos que:

- a) O bé els toca a tempo, com els compassos 57-60 (el *rubato* de l'inici del compàs 57 es justifica perquè coincideix amb el final d'un passatge):



Fig. 43: compassos 57-59.

- b) O pot fer un *rubato* a l'inici del compàs que sols afecti al primer temps, com en els compassos 73-77 o 88-89.

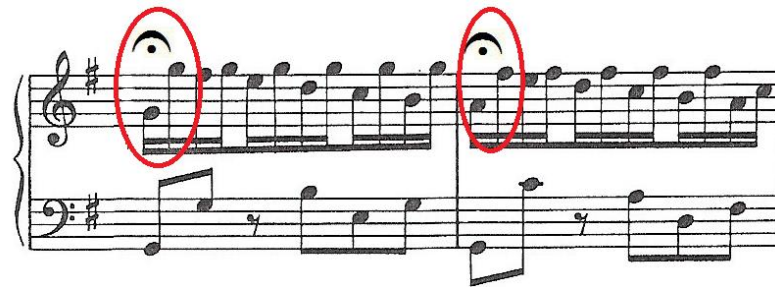


Fig. 44: compassos 88 i 89.

- 1.1.3. Un cas interessant és el dels compassos 86-87, en que després de fer una semicadència i quedar-se en suspensió, en els dos compassos que connecten aquesta cadència amb un passatge de semicorxeres hi ha molt de *rubato*¹²⁵:

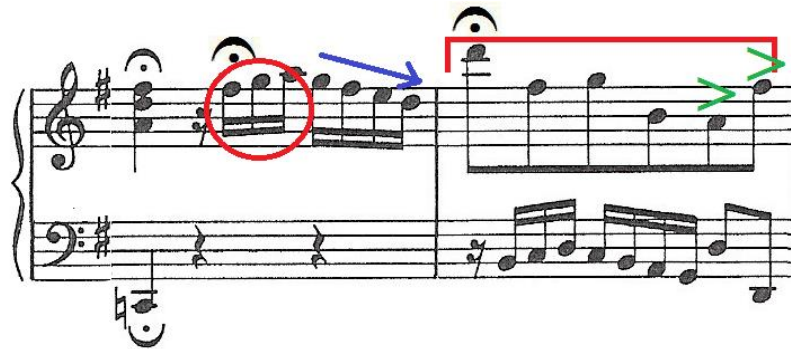


Fig. 45: compassos 86 i 87.

1.2. *Rallentando*

Podem trobar-lo al final d'algunes seccions, com al final dels compassos 31, 85; o bé al final del Preludi.

¹²⁵ El calderó que apareix al primer temps del compàs 86 de la Fig. 45 no és una indicació meua, sinó de la partitura.



Fig. 46: compassos 85 i 86.

2. 1986

2.1. *Rubato*

En aquesta versió utilitza aquest recurs també pels passatges de semicorxeres, però molt menys que en la primera versió. És molt més fluida, de manera que no trobem grans *rubatos*, sinó *rubatos* que afecten sols a un temps, i sobretot accents.

2.1.1. En passatges com els del compàs 5 al compàs 14, podem veure que sols fa *rubato* en l'inici del compàs 5, i que sols afecta al primer temps. En els compassos següents sols hi ha un accent en la primera nota. Quan la primera semicorxera del tercer temps es troba a una gran distància de les que l'envolten i en una tessitura molt greu (*do 1* o més greu) també la toca amb accent. El passatge que va des del compàs 45-48 funciona exactament igual.

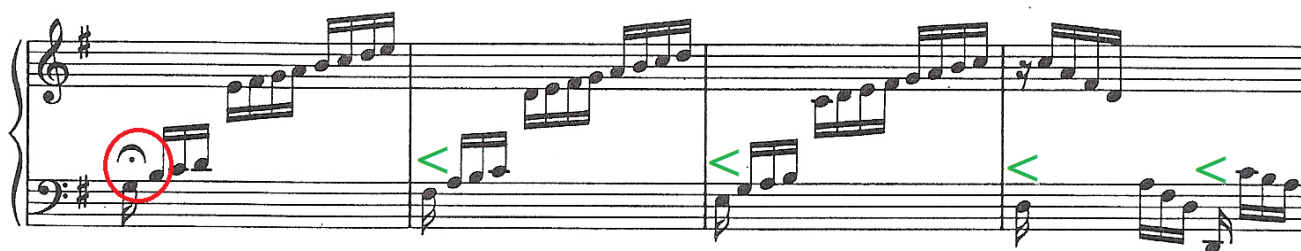


Fig. 47: compassos 5-8.

2.1.2. Els dos passatges en que utilitza més aquest recurs és el que va des del compàs 32-37 i des de 73-77. En ells veiem que en els primers compassos fa un *rubato* que afecta al primer tempo de cada compàs, i que cap al final del passatge aquest és sols un accent.



Fig. 48: compassos 32-35.

2.1.3. Alguns passatges de semicorxeres arriben a fer accents en el primer temps de cada compàs, però sols accents, com en els compassos 83-85. També el tema inicial pot arribar a tenir-los, com en el compàs 41 o 65.

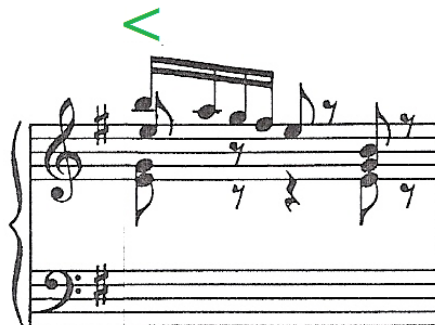


Fig. 49: compàs 41.

2.2. *Rallentando*

Sols hi ha un lloc en el que faci *rallentando*, i és al final de la peça.

• Ornamentació

1. 1968

L'obra no està ornamentada i Gustav Leonhardt no afegeix ornaments propis.

2. 1986

L'obra no està ornamentada i Gustav Leonhardt no afegeix ornaments propis.

ALLEMANDE

- TEMPO

1. 1968. ♩ = 40.

2. 1986. ♩ = 40.

- CLAVICÈMBAL

1. 1968.

Martin Skowronek (Bremen, 1962), còpia d'un clavicèmbal original de J. D. Dulcken (Anvers, 1745).

2. 1986

William Dowd (París, 1984), còpia d'un clavicèmbal Michael Mietke, (Berlín, s.a.).

- REGISTRACIÓ

1. 1968.

1x8'.

2. 1986

1x8'

- REPETITIONS

1. 1968

No toca les repeticions.

2. 1986

No toca les repeticions.

- ARTICULACIÓ

1. Els tresets de semicorxeres:

- 1.1. 1968

- 1.1.1. Observacions generals:

- a) Articula cada treset (Vegeu la Fig. 52, cas a).
- b) Quan dins dels grupets de semicorxeres hi ha graus disjunts articula amb *détaché*. (Vegeu la Fig. 52, cas b).

- 1.1.2. Excepcions o observacions en punts concrets:

Els últims tresets del final de la primera (compàs 12) i de la segona part (compàs 28).

- a) Al compàs 12, l'articulació de l'últim treset és *staccato*.



Fig. 50: compàs 12.

- b) En el compàs 28, les fa *staccato-portato*, però tot i que té cura en començar la nota, no cuida tant el com acabar-la.



Fig. 51: compàs 28.

1.2. 1986

1.2.1. Observacions generals:

- a) Si dins d'un mateix temps l'última nota del grupet i la primera del següent son graus disjunts els distingeix fent *détaché* (el cas *a* de 1.1.1. Vegeu la Fig. 52, cas *a*).
- b) Quan dins dels grupets de semicorxeres hi ha graus disjunts articula amb *détaché* (el cas *b* de 1.1.1. Vegeu la Fig. 52, cas *b*).
- c) Afegeix una altra articulació respecte a 1.1.1.: quan els dos tresets que conformen un mateix temps (una negra) són graus conjunts, fa totes les semicorxeres compreses en el temps *legato*. (Vegeu la Fig. 52, cas *c*).

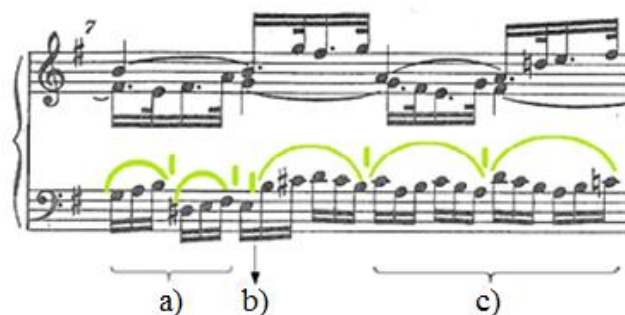


Fig. 52: compàs 7.

1.2.2. Observacions en punts concrets:

Els últims tresets del final de la primera (compàs 12) i de la segona part (compàs 28).

- a) Al compàs 12 l'articulació és *staccato-portato*.



Fig. 53: compàs 12.

- b) Al compàs 28 l'articulació és *staccato-portato*. En aquesta gravació té més cura en com acaba les notes (compareu amb la Fig. 51).

2. Les corxeres

2.1. 1968

2.1.1. Observacions generals:

- a) En general és *non-legato* (vegeu la Fig. 54).

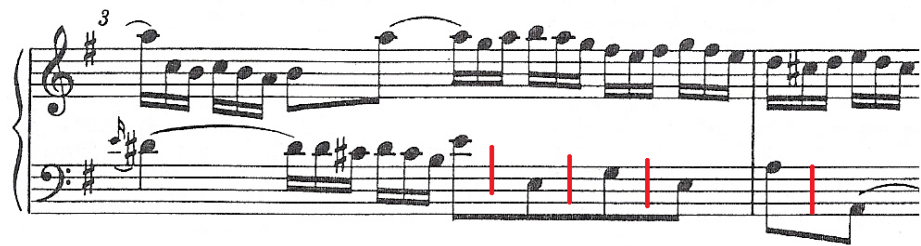


Fig. 54: compassos 3 i 4 (fragment).

- b) Excepció: quan les notes són molt greus les fa *portato* (vegeu la Fig. 55).

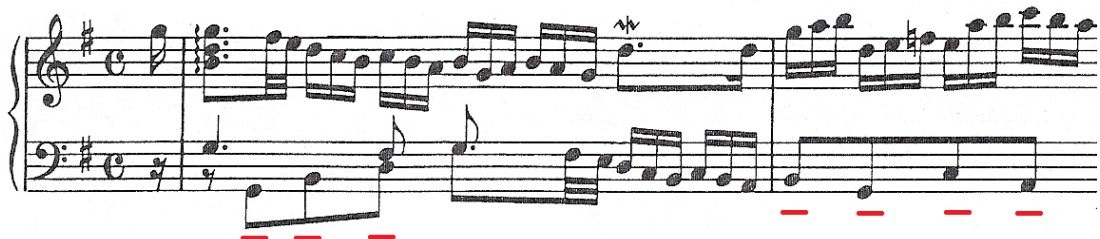


Fig. 55: compassos 1 i 2 (fragment).

2.1.2. Observacions en punts concrets:

- a) Compàs 9.

Les toca *portato*.

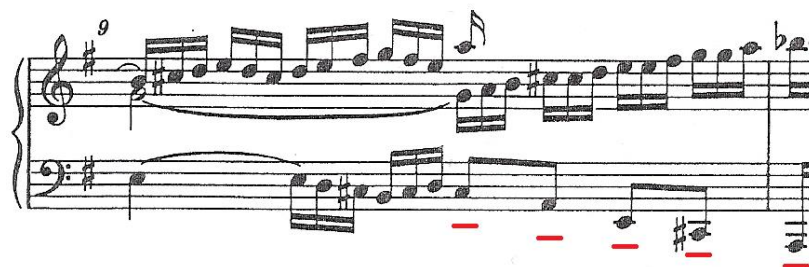


Fig. 56: compàs 9 i 10 (fragment).

b) L'*appoggiatura* del compàs 3.

En aquesta versió distingeix una mica més l'*appoggiatura* de la nota real i les toca *détaché*.

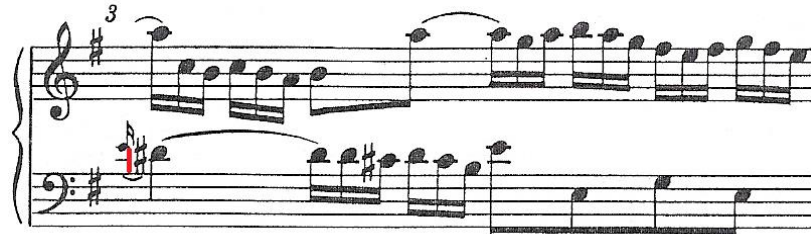


Fig. 57: compàs 3.

2.2. 1986

2.2.1. Observacions generals:

- a) Si aquestes descriuen un arpegi i algunes notes es troben en una tessitura greu l'articulació és més *non-legato*.



Fig. 58: compassos 1 i 2.

- b) En canvi, si aquestes no són com les del cas anterior l'articulació és *détaché*.



Fig. 59: compàs 5.

2.2.2. Observacions en punts concrets:

- a) Compàs 9.

Les toca *non-legato*.



Fig. 60: compàs 9.

b) L'*appoggiatura* del compàs 3.

En la interpretació de 1986 es percep més una qüestió dinàmica molt subtil: sembla que faci un petit *diminuendo*, no arriba pronunciar i dir les dues notes, sinó que les fusiona en un sol gest i sembla que apagui el so, fins i tot que fa sobrelligat.

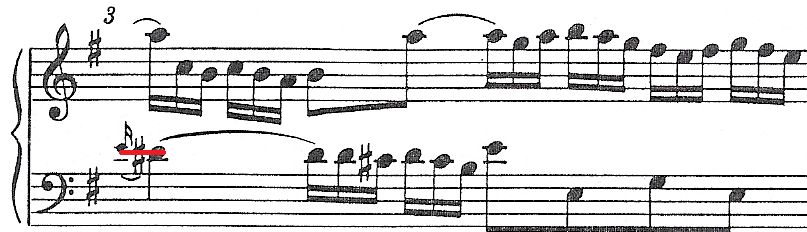


Fig. 61: compàs 3.

Hem pogut veure que en la gravació de 1968 les articulacions són més evidents, mentre que en la del 1986 no sols hi ha més contrast sinó que a més són molt més subtils, i fins i tot podríem dir que aquesta contempla les dinàmiques.

- FRASEIG

1. 1968

- 1.1. *Rubato*

- a) Quan en el baix hi ha grupets de semicorxeres, la primera nota dels grupets la fa una mica més llarga. D'aquesta manera produeix un *rubato* molt subtil (amb accents) però que es repeteix vuit vegades per compàs (un per cada corxera del compàs).

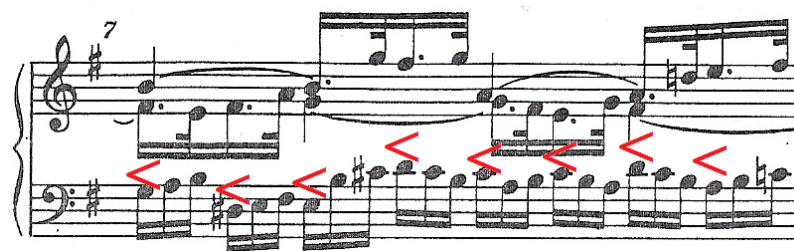


Fig. 62: compàs 7.

- b) Quan al baix hi ha corxeres, en funció de si estan agrupades en grups de 4 o de 2 en 2 condiciona la col·locació de l'accent:



Fig. 63: 2ª meitat del compàs 4.

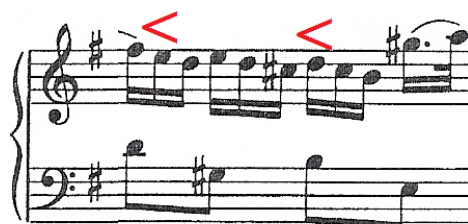


Fig. 64: 2ª meitat del compàs 5.

- c) Fa un accent sobre la segona semicorxera del grupet quan la primera porta una lligadura del temps anterior. Amb aquest punt i els dos anteriors, el que podem veure és que la pulsació acaba sent molt més evident en aquesta versió.



Fig. 65: compàs 3 (1ª meitat).

- d) Per tocar l'escala del compàs 10, la fa amb molta direcció (fins i tot accelerant una mica, molt poc), i frena en l'últim temps del compàs.

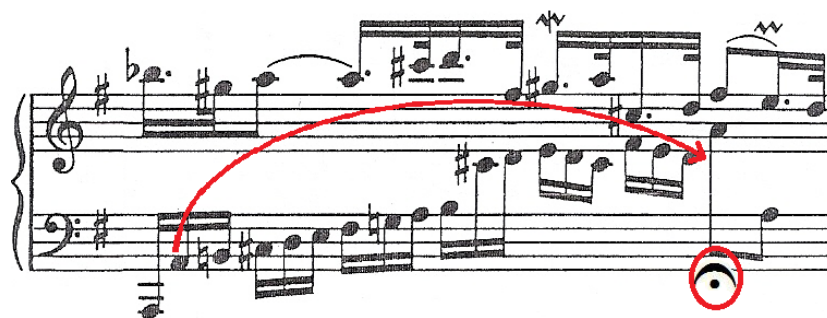


Fig. 66: compàs 10.

2. 1986

2.1. *Rubato*

- a) En aquesta gravació no hi ha un *rubato* tant generalitzat. En aquest cas opta per una continuïtat i fluïdesa rítmica i el pes sols el trobem als finals de frase.
- b) La lligadura no té cap conseqüència en el ritme del temps següent.
- c) Tornant a l'exemple vist en la Fig. 67 per la gravació del 1968, en aquesta gravació no s'altera la pulsació del compàs 10.

• ORNAMENTACIÓ

1. Diferències respecte a l'imprès original:

1.1. 1968:

- a) El mordent superior indicat en l'imprès en el compàs 22, en el segon temps, no el fa.
- b) Corregeix un error de l'imprès, que indica un mordent inferior en l'última semicorxera del 4t temps del primer compàs. Aquest el fa, en la corxera amb punt anterior.

1.2. 1986

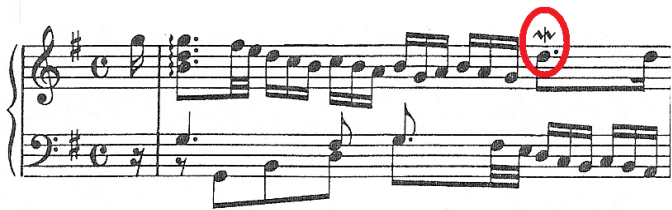


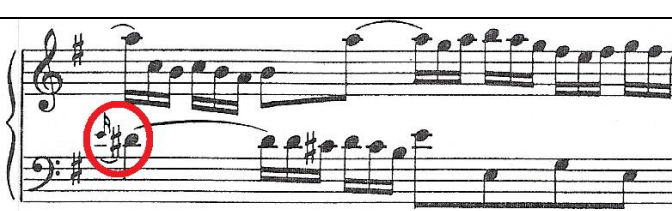
- a) El mordent superior indicat en l'imprès en el compàs 22, en el segon temps, no el fa.

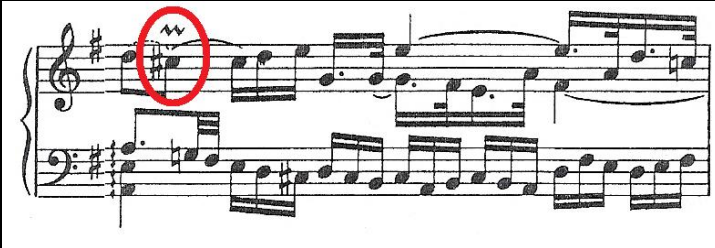
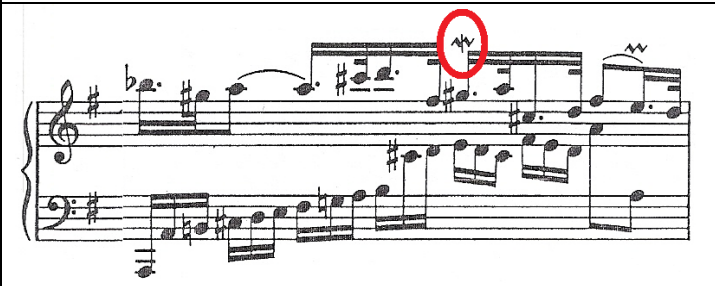
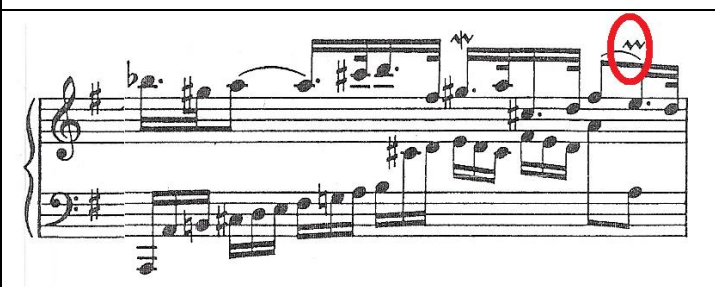
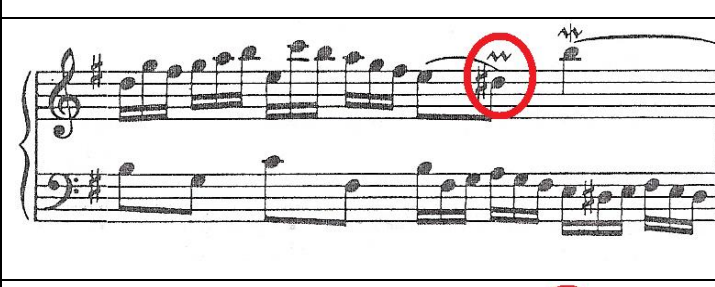
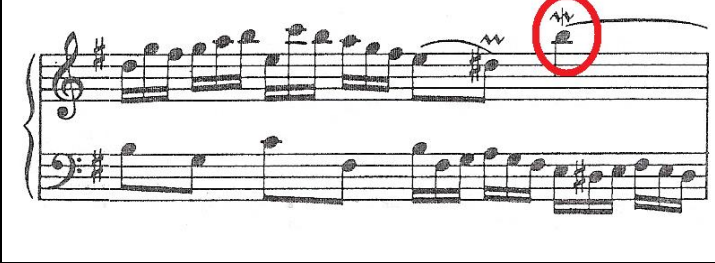
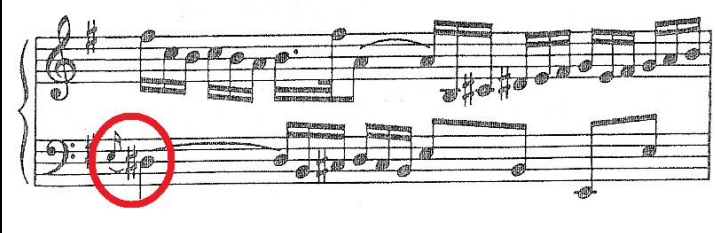
- b) Corregeix un error de l'impres, que indica un mordent inferior en l'última semicorxera del 4t temps del primer compàs. Aquest el fa, en la corxera amb punt anterior.
- c) Al final del compàs 22, en la mà dreta, no fa el mordent de l'últim temps.
- d) Afegeix un mordent en el compàs 26 en el tercer temps.

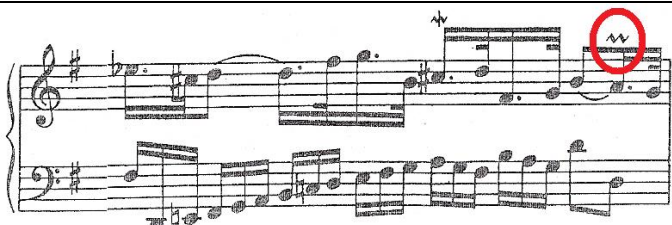
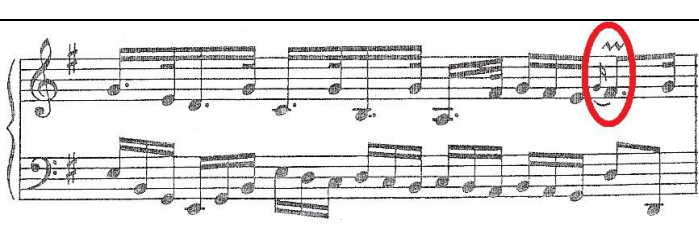
2. Els ornaments que toca en ambdues versions. Comparació.

En la següent taula s'indiquen quins són els ornaments que tenen en comú. A partir d'aquesta, em referiré als ornaments pel nº que apareix en la primera columna de la taula.

Taula 3: Ornaments que toca en ambdós enregistraments.

Nº d'ornament	Nº Compàs	Imatge compàs
1	1	
2	2	
3	2	
4	3	

5	6	
6	10	
7	10	
8	14	
9	14	
10	16	

11	22	
12	26	
13	27	

Comparació dels ornaments:

- 1) El toca igual en ambdues gravacions.
- 2) El toca igual en ambdues versions.
- 3) El toca igual en ambdues versions.
- 4) Explicat en l'apartat d'articulació¹²⁶.
- 5) El toca igual en ambdues versions.
- 6) El toca igual en ambdues versions.
- 7) 1. 1968:
En aquest cas l'ornament consta de 3 notes (*mi/fa/mi*).
2. 1986:
L'ornament que fa consta de 5 notes (*mi/fa/mi/fa/mi*). En aquesta gravació podem veure que aplica l'efecte *fringing* a la corxera anterior.
- 8) El toca igual en ambdues versions.
- 9) 1. 1968:
No fa distinció entre aquest ornament i l'anterior (nº8). Els toca igual de ràpids.
2. 1986:

¹²⁶ Vegeu el punt 2.1.2. b) en la pàgina 59 (gravació del 1968) i 2.2.2. b) en la pàgina 60 (gravació del 1986).

És molt petita la diferència, però l'ornament nº 9 és més delicat i una mica més lent que l'anterior. Fa una distinció entre un ornament d'una corxera lligada i el d'una negra.

10) El toca igual en ambdues versions.

11) 1. 1968:

El toca una mica més lent que en la versió del 1986.

2. 1986

El toca un pèl més ràpid que en la primera versió.

12) 1. 1968:

En aquest cas l'ornament consta de 3 notes (*la/si/la*). Després de tocar aquestes tres notes no en toca cap altra fins a la nota següent (*sol*), de manera que l'ornament no dura tot el temps que dura la nota.


2. 1986:


L'ornament que fa consta de 5 notes (*la/si/la/si/la*). En aquest cas, igual que en el de l'ornament nº7, la corxera anterior també la toca amb *fringing*.

13) El toca igual en ambdues versions.

COURANTE

- TEMPO

1. 1968.  = 66

2. 1986.  = 70

- CLAVICÈMBAL

1. 1968.

Martin Skowroneck (Bremen, 1962), còpia d'un clavicèmbal original de J. D. Dulcken (Anvers, 1745).

2. 1986

William Dowd (París, 1984), còpia d'un clavicèmbal de Michael Mietke, (Berlín, s.a.).

- REGISTRACIÓ

1. 1968.

La primera vegada que toca la primera i la segona part toca el manual de baix. Per a les repeticions de totes dues parts toca el manual de dalt.

2. 1986

Toca el manual de dalt per ambdues parts.

- REPETICIONS

1. 1968

Toca les repeticions.

2. 1986

No toca les repeticions.

- ARTICULACIÓ

1. Les corxeres.

- 1.1. 1968

- a) Les segones i les terceres corxeres són *staccato*. A vegades aquestes poden ser *spiccato*, però en els pocs casos en que trobem aquesta articulació, aquesta no és molt evident i emfatitzada. El matís entre l'*spiccato* i l'*staccato* és molt petit.
- b) Podem veure que la primera de cada compàs és llarga o *legato* (és difícil de determinar. La diferència entre els dos és molt petita), sobretot quan ens referim al baix. Això és degut a que hi ha una mica de *rubato* a l'inici de cada compàs (detallat en l'apartat de fraseig).

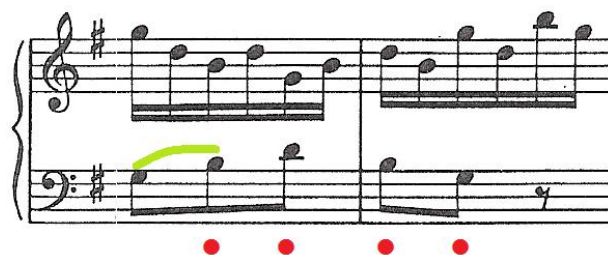


Fig. 68: compassos 1 i 2.

- c) Excepció 1: als compassos 21-23 les toca *portato*:



Fig. 69: compassos 21 i 22.

- d) Excepció 2: els compassos 31-32 i 63-64 (al final de la primera i de la segona part). Les corxeres dels compassos 31 i 63 són *spiccato*. La corxera amb punt del compàs 32 i 64 és llarga. Veiem que no cuida el final de cap de les corxeres.

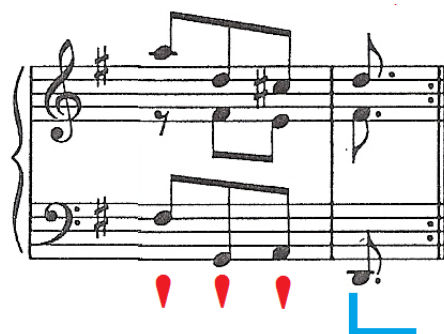


Fig. 70: compassos 31-32.

1.2. 1986

Tot i que les corxeres es troben al baix en la primera part i en la melodia en la segona part, les toca seguint els mateixos patrons:

- a) En general, les segones i terceres corxeres són *spiccato*, tot i que des del compàs 23 al 29, quasi totes són *staccato*. La primera, a vegades és *spiccato* (com les altres), però en general és llarga¹²⁷.

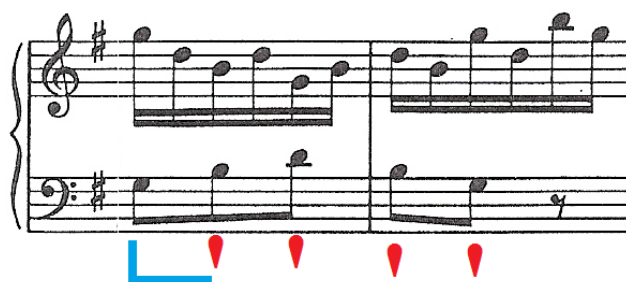


Fig. 71: compassos 1 i 2.

- b) Matís: quan entre la primera i la segona corxera del compàs hi ha un interval més gran que una tercera, entre la primera i la segona corxera toca *legato*.

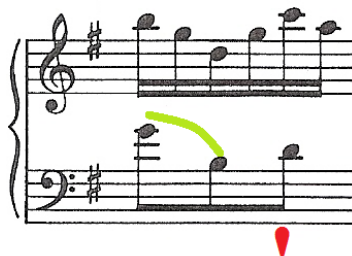


Fig. 72: compàs 6.

¹²⁷ En aquest últim cas, seria semblant al que fa en la gravació del 1986, al compàs 87 del Preludi (vegeu la Fig. 35 del Preludi).

- c) Des del compàs 23 al 29, quasi totes les segones i terceres corxeres de cada compàs són *staccato*, mentre que la primera és llarga.
- d) Excepció 1: en els compassos 21 i 22, les corxeres són *portato* (vegeu la Fig. 68 amb la que hem parlat de l'enregistrament de 1968. Tot i que fa referència a la gravació del 1968, és igualment vàlida).
- e) Excepció 2: els compassos 31-32 i 63-64 (al final de la primera i de la segona part). Tant en la mà esquerra com en la dreta, la primera corxera del compàs 31 i 63 és *spiccato*, la segona i la tercera és *staccato-portato*, i la corxera amb punt del compàs 32 és *staccato-portato* (en el compàs 64, al ser el final de la peça és llarga).



Fig. 73: compassos 31 i 32.

2. Les semicorxeres

2.1. 1968

1.1.1. La melodia.

- a) En general, les semicorxeres són molt articulades, *spiccato*.
- b) Quan apareix un motiu descendent que forma una sola harmonia, la primera semicorxera del compàs es fa sobrelligada i dura fins les primeres 2 o 3 semicorxeres. Les altres tres semicorxeres són *spiccato*.
- c) Quan el motiu va de dos en dos, l'articulació va de dos en dos *legato*.

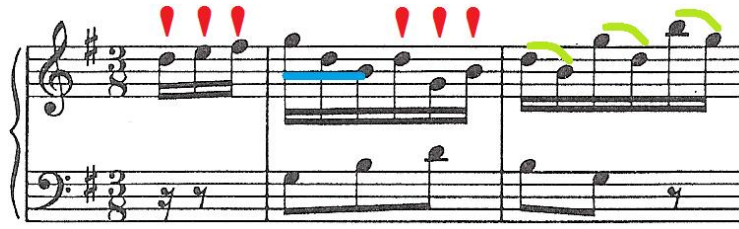


Fig. 74: compassos 1 i 2.

- d) Els compassos 21-23, en que totes són graus conjunts, l'articulació és *non-legato*. Això explica l'articulació dels compassos 24-28: les tres primeres semicorxeres les articula segons el punt b) amb sobrelligat, i les últimes tres *non-legato*.

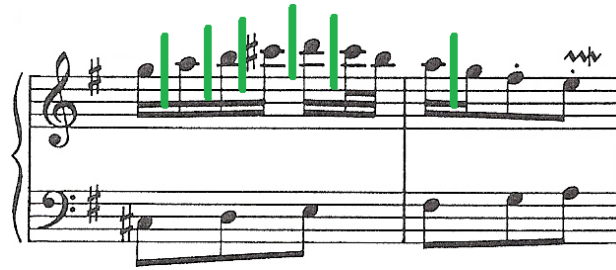


Fig. 75: compassos 22 i 23.



Fig. 76: compassos 25 i 26.

1.1.2. El baix.

- En el baix, l'articulació bàsica en les semicorxeres és *non-legato*.
- A partir d'aquesta base, podem trobar que a vegades la primera semicorxera es fa sobrelligada, com en els compassos 57 i 59.
- Algunes de les semicorxeres les toca *spiccato*, com podem veure en els compassos 50, 52 o 54 (les toca legato de dos en dos, però articula la

segona de cada parella *spiccato*) o també en les últimes tres semicorxeres dels compassos 57 i 59.



Fig. 77: compàs 54.



Fig. 78: compàs 59.

1.2. 1986

1.2.1. La melodia.

- a) Les semicorxeres són en general *staccato*. Sobre la primera nota de cada compàs, a vegades utilitza el sobrelligat, però només fins a la segona semicorxera.
- b) Reserva l'*spiccato* per a les últimes semicorxeres del compàs o per distingir les parelles de semicorxeres. En aquest cas, articula la primera semicorxera de cada parella *staccato*, de manera que l'articulació de dos en dos no és molt evident.

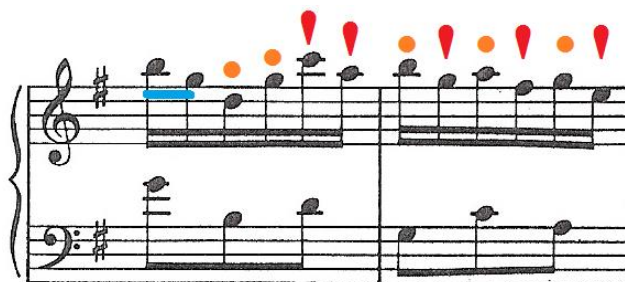


Fig. 79: compassos 6 i 7.

- c) També articula de dos en dos les semicorxeres que van per graus conjunts dels compassos 21-23, però ho fa amb sobrelligat en la primera de cada parella.



Fig. 80: compassos 21 i 22.

- d) Utilitza el *détaché* en punts molt concrets: entre graus conjunts. Es pot veure en els compassos 25-28, en els que articula d'una manera molt rica.

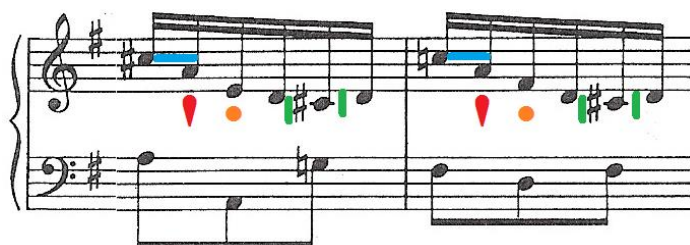


Fig. 81: compassos 25 i 26.

1.2.2. El baix.

- a) En general les semicorxeres són *non-legato*.
- b) A partir d'aquesta base, utilitza o bé l'*staccato* o bé l'*spiccato* per remarcar les parelles de semicorxeres. És molt evident en passatges en que totes les parelles de semicorxeres tenen una nota en comú que es repeteix constantment¹²⁸.



Fig. 82: compassos 38 i 39.

¹²⁸ Articula la segona amb *staccato* quan la nota que es repeteix es troba per sobre de les altres (vegeu la Fig. 81). Quan la nota repetida es troba per sota de la resta de notes, articula *spiccato* (vegeu la Fig. 82).

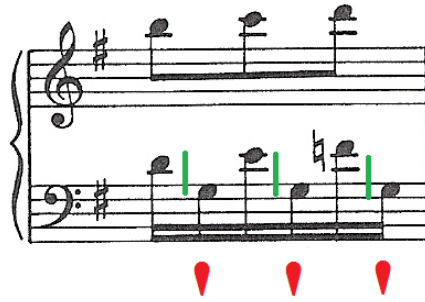


Fig. 83: compàs 54.

- c) També toca *spiccato* les últimes tres semicorxeres dels compassos 57 i 59. Per a les tres primeres, fa sobrelligat en la primera.

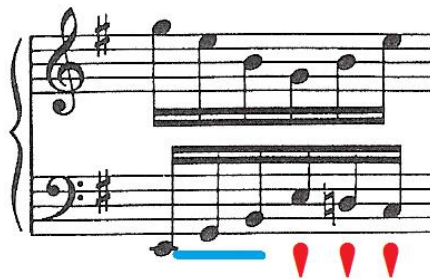


Fig. 84: compàs 59.

- d) És interessant veure com articula els passatges de semicorxeres que van per graus conjunts. En general, les toca articulant de 2 en 2 (entre aquestes toca *legato*), i entre les parelles toca *non-legato*. Però en el compàs 56, cap al final, les últimes tres corxeres les articula *spiccato*, d'una manera similar a com articula els finals dels compassos 57 i 59 (vegeu el cas anterior. Curiosament, també van per graus conjunts).



Fig. 85: compassos 55 i 56.

- FRASEIG

1. 1968

- 1.1. Primera part de la Corrente

- Quan les primeres notes del compàs formen un arpegi, la primera nota del compàs la sol toca *rubato*.
- Excepció: quan les últimes tres notes del compàs són graus conjunts, toca les tres primeres semicorxeres amb un gran *rubato*. Podem pensar que això ho fa per contrastar les dues parts del compàs: la primera que forma un arpegi, i la segona per graus conjunts.

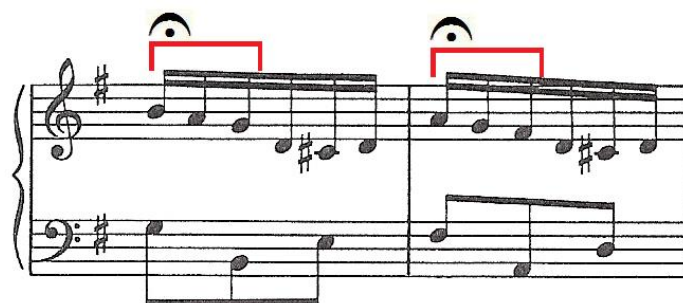


Fig. 86: compassos 27 i 28.

- Quan les notes del compàs van per parelles de semicorxeres, fa un accent sobre la primera nota.
- Com a resultat dels punts a) i c), per qüestions motiviques de la Corrente podem veure que sovint fraseja per parelles de compassos. En el primer compàs de la parella, toca *rubato* la primera nota, mentre que en el segon compàs sols hi ha un accent sobre la primera nota.



Fig. 87: compassos 1 i 2.

- e) Al final de la primera part (sobretot la primera vegada), fa una mica de *ritardando*.

1.2. Segona part de la Corrente

- a) En aquesta part l'ús del *rubato* sobre la primera nota del compàs s'estén a quasi tots els compassos. No afecta al tempo general de la Corrente (com si faria un gran *rubato*), però sí a la primera corxera del compàs, de manera que és molt insistent. Algun cop sí que articula de dos en dos, però poques vegades.
- b) Aquells compassos que comencen (en el baix) amb una parella de semicorxeres (de les quals la primera és *appoggiatura* de la segona), el *rubato* afecta a les dues primeres semicorxeres del compàs (tant del baix com de la melodia). No es tracta d'un gran *rubato*, però sí que es trenca amb la continuïtat a la que s'ha arribat al llarg dels compassos anteriors. És així perquè en la melodia, la primera nota del compàs porta una lligadura del compàs anterior, i en el baix apareix una *appoggiatura*, de manera que la figuració no té res a veure amb la dels compassos anteriors.



Fig. 88: compàs 42.

- c) En els compassos 57-60, en que hi ha un passatge de semicorxeres en la melodia, hi ha un *rubato* molt accentuat (fraseja amb un gran *rubato*) a l'inici de cada compàs. Aquest *rubato* s'estén en la segona repetició als compassos 61 i 62 (en aquest últim de manera molt exagerada).

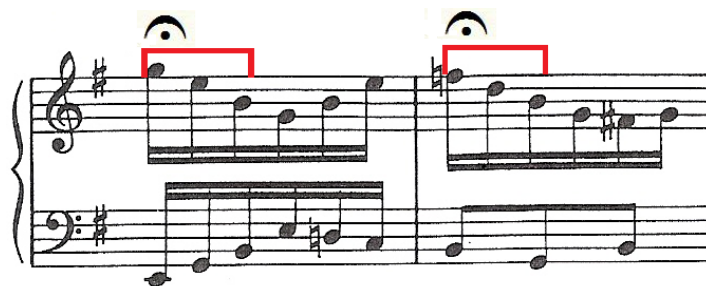


Fig. 89: compassos 59 i 60.

- d) Al final de la segona part (sobretot la segona vegada), fa una mica de *ritardando*.

2. 1986

2.1. Primera part de la Corrente

- a) Fins al compàs 19, fraseja de dos en dos compassos. Per fer-ho, la primera semicorxera del primer compàs de cada dos (compassos) la toca amb *rubato* o amb un accent.



Fig. 90: compassos 1-4.

- b) Aquest *rubato* es fa més insistent en els compassos 24-30 perquè l'aplica a cada compàs (vegeu la Fig. 85).
- c) Toca amb *ritardando* el final de la primera part.

2.2. Segona part de la Corrente

- a) Restringeix molt l'ús del *rubato* en aquesta part. Sols hi ha un fragment en el qual aplica el mateix *rubato* que en el cas b) del subapartat anterior (2.1): en els compassos 57-62 (vegeu la Fig. 88. Tot i que ens ha servit per parlar de la gravació de 1968, també és vàlida per aquest cas).
- b) Toca amb *ritardando* el final de la segona part.

- ORNAMENTACIÓ

1. 1968

- 1.1. Ornaments que apareixen en l'imprès original:

Hi ha 2 ornaments que apareixen en l'imprès original: el del compàs 23 i el del compàs 35. Els toca tots dos igual en ambdues repeticions.

- a) El del compàs 23: és un *pincé* (*mi/re/mi*) que toca molt curt. Deixa ressonar una mica l'última nota, no talla l'ornament.
- b) El del compàs 35: allarga els batiments del trino fins a les 2 fuses del final del compàs, perquè considera el trino indicat amb un símbol i les 2 fuses escrites (la terminació) com un sol ornament.



Fig. 91: compàs 35.

- 1.2. Ornaments que afegeix Gustav Leonhardt:

No n'afegeix cap en la primera part (ni la primera ni la segona vegada). En la segona part n'afegeix un al compàs 54 (que toca les dues vegades), i tres més (en els compassos 50, 52 i 55) que sols apareixen la segona vegada. Tots ells són molt ràpids i lleugers.

- a) Ornament del compàs 54: afegeix un *pincé* sobre la primera corxera (*si*) de la melodia. El toca igual les dues vegades.



Fig. 92: compàs 54.

- b) Ornament del compàs 50: afegeix un *pincé* sobre l'última corxera (*mi*) de la melodia (vegeu la Fig. 92).
- c) Ornament del compàs 52: afegeix un *pincé* sobre la segona corxera (*sol*) de la melodia.

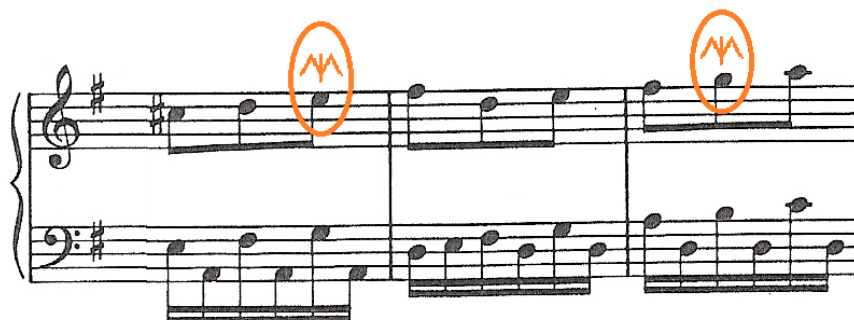


Fig. 93: compassos 50-52.

- d) Ornament del compàs 55: afegeix dues “*petites notes*” (*fa/sol*) entre el *sol* (l'última corxera del compàs) i el *la* del compàs següent. Distingeix molt clarament el *sol* (amb pes), de les dues notes de pas, que són molt lleugeres.



Fig. 94: compassos 55 i 56.

2. 1986

2.1. Ornaments que apareixen en l'imprès original:

Dels 2 ornaments que apareixen en l'imprès original (el del compàs 23 i el del compàs 35):

- a) El del compàs 23: el toca com en la primera versió (vegeu del subapartat 1.1. el punt *a*).
- b) El del compàs 35: el toca com en la primera versió (vegeu del subapartat 1.1. el punt *b*).

2.2. Ornaments que afegeix Gustav Leonhardt:

Sols n'afegeix un al llarg de tota la Corrente: en el compàs 54, sobre la primera corxera. El toca quasi igual que en la versió del 1968. En la segona gravació és evident que lliga l'última nota del *pincé* a la corxera següent, mentre que en la primera no és tant explícit.

- ERRORS DE LA VERSIÓ DEL 1968


En aquest enregistrament es poden veure dos errors:


- a) La segona vegada que toca la primera part, en el compàs 14, no toca la segona corxera (*si*).
- b) La segona vegada que toca la segona part, en el compàs 39, en la tercera semicorxera del baix toca alguna nota falsa per error.

Veiem que en aquest temps Gustav Leonhardt no va canviar gaire la manera en com pensava l'articulació de la peça. Les diferències que trobem són més aviat a nivell de detall. En l'enregistrament del 1986 queda més clar quan és *spiccato*, quan *staccato* i quan fa *legato* les notes, mentre que en el del 1968 no és tant evident l'articulació. Es pot veure que segueix predominant aquesta insistència sobre el primer temps de cada compàs per a la gravació del 1968, mentre que la gravació de 1986 és més fluida. Finalment, podem veure que la manera en com acaba les notes és més cuidada en el segon enregistrament. Pel que fa al fraseig, aquest és molt més pronunciat en la primera versió i més freqüent. Pel que fa a l'ornamentació, podem veure que passats divuit anys restringeix molt els ornaments que afegeix ell.

SARABANDE

- TEMPO

1. 1968.  = 58.

2. 1986.  = 56.

- CLAVICÈMBAL

1. 1968.

Martin Skowronek (Bremen, 1962), còpia d'un clavicèmbal original de J. D. Dulcken (Anvers, 1745).

2. 1986

William Dowd (París, 1984), còpia d'un clavicèmbal de Michael Mietke, (Berlín, s.a.).

- REGISTRACIÓ

1. 1968.

La primera vegada que toca la primera i la segona part toca amb els dos manuals acoblats (8'+8'), mentre que la segona vegada sols toca en el manual de dalt.

2. 1986

8'.

- REPETICIONS

1. 1968

Toca les repeticions.

2. 1986

No toca les repeticions.

- ARTICULACIÓ

1. Les parelles de corxera amb punt i semicorxera.

- 1.1. 1968

- 1.1.1. Observacions generals:

- a) Sol tocar *legato* les dues notes de la parella, tot i que hi ha cops en que el *legato* és més evident i d'altres en que l'articulació és propera al *détaché*.
- b) Entre parelles de corxera amb punt i semicorxera articula *détaché*.



Fig. 95: compassos 1 i 2.

- c) Excepció: quan després de la semicorxera no la segueix una parella sinó que hi ha una negra, entre la corxera amb punt i la semicorxera articula *non-legato*, i entre la semicorxera i la negra *détaché*. Tot i que no sempre es tracta d'una anacrusi, ho toca com si ho fos. Dos exemples molt evidents els trobem en els compassos 11 i 15 (vegeu la Fig. 95).



Fig. 96: compàs 15.

1.1.2. Observacions en detall:

Aquesta és l'única dansa de la suite en que la interpretació d'alguns fragments varia en la repetició. Dos fragments que m'han cridat l'atenció per aquest motiu són:

- a) Compàs 1. En la segona repetició, l'última parella de corxera amb punt i semicorxera del baix articula *non-legato* entre ambdues notes. La semicorxera tendeix a l'ornament del següent temps¹²⁹ (compareu la Fig. 96 amb la Fig. 94):



Fig. 97: compàs 1 i 2 (fragment).

- b) Compassos 12, 13 i inici del 14. En la segona repetició, aplica una articulació del tot diferent a la que hem vist en el punt a) del subapartat anterior (1.1.1.) per les parelles del baix. En el compàs 12, l'articulació és *détaché*, en el 13, combina *détaché* amb *non-legato*, i en el 14 l'articulació és *non-legato*:

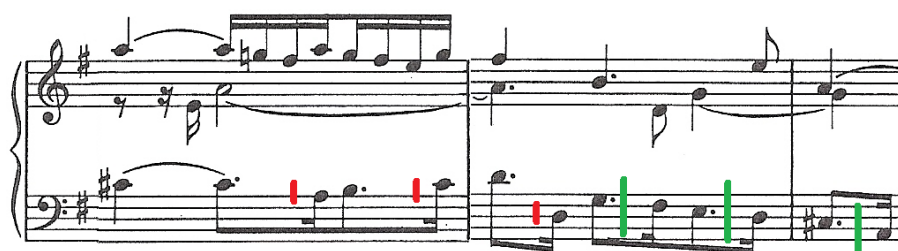


Fig. 98: compassos 12, 13 i fragment inicial del 14.

¹²⁹ Profunditzarem en aquest aspecte en l'apartat del fraseig.

1.2. 1986

1.2.1. Observacions generals:

- a) Quan la parella es troba en el primer o segon temps i va per graus conjunts, sol tocar les dues notes *legato* (com hem vist en el l'enregistrament de 1968).
- b) Per distingir cada parella, entre elles articula *détaché*.
- c) Quan es troba en el tercer temps, a vegades les toca *legato*, però sovint articula entre la corxera amb punt i la semicorxera *non-legato* (quan es vol tocar com si fos una anacrusi) o *détaché* (molt subtil). Aquesta articulació la trobem quan a meitat del compàs a fet una gran respiració o fins i tot a començat una nova frase. Cal dir que, tot i que articula *non-legato*, aquesta articulació no suposa un gran tall entre ambdues notes, sinó que aconsegueix mantenir la sonoritat entre elles i que hi hagi continuïtat.



Fig. 99: compàs 5 i fragment inicial del 6.

1.2.2. Observacions en detall:

En el compàs 23, podem veure que en la veu central articula entre les notes de la parella *détaché* i en les del baix toca *legato*.



Fig. 100: compàs 23.

2. Les negres.

2.1. 1968.

- a) Quan hi ha vàries negres i es troben a meitat de la frase, articula *détaché*.



Fig. 101: compassos 6 i 7.

- b) Quan aquestes es troben al final d'una frase o secció i entre elles hi ha un interval d'octava, les toca amb sobrelligat.

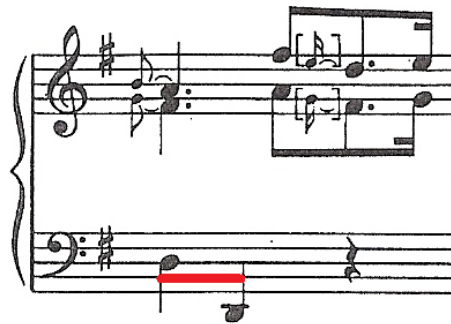


Fig. 102: compàs 4.

2.2. 1986

- a) Quan hi ha vàries negres i es troben a meitat de la frase, articula *détaché* com en la primera gravació (vegeu la Fig. 100).
- b) Quan aquestes es troben al final d'una frase o secció i entre elles hi ha un interval d'octava, les toca *non-legato*, i la més greu *portato* (amb pes).

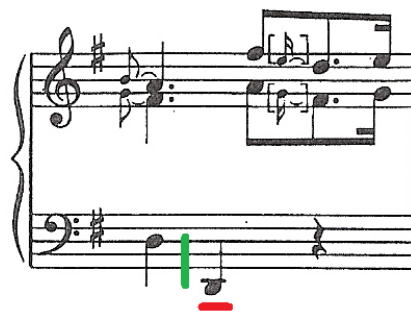


Fig. 103: compàs n° 4.

3. Petits passatges de semicorxeres (ornamentals).

3.1. 1968

- a) Les semicorxeres que pertanyen a un temps, quan totes van per graus conjunts les toca *legato*. Si dues notes van per graus disjunts, articula *détaché* entre elles.

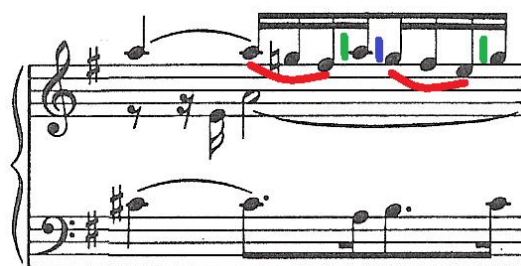


Fig. 104: compàs 12.

- b) Entre dos temps seguits en que totes les notes són semicorxeres articula *détaché* (vegeu la Fig. 103), excepte en els compassos 36-37. En aquest passatge, el més llarg de tots, s'arriben a distingir els grups de semicorxeres per cada temps, però no arriba a articular.

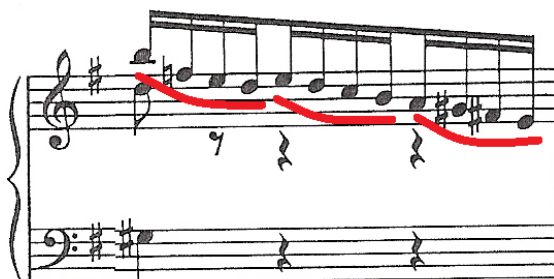


Fig. 105: compàs 36.

3.2. 1986.

- a) Les semicorxeres que pertanyen a un temps, quan totes van per graus conjunts les toca *legato*. Quan hi ha graus disjunts, articula, però de manera quasi imperceptible. No arriba a ser *détaché*. Per això el considero *legato*.
- b) Articula *détaché* la segona nota del grupet quan la primera porta una lligadura del temps anterior.

Hem vist que en la gravació del 1986 arriba a un alt nivell de detall i de delicadesa gràcies a un gran domini de la tecla. També ho feia en la primera gravació, però no tant. A més, en la segona gravació l'articulació és més variada: ja no es pot establir una regla general segons la qual les parelles de corxera amb punt i semicorxera són totes *legato*. I el *détaché*, és més clar. Utilitza articulacions (com *non-legato*) que quasi no apareixen en la primera gravació.

- FRASEIG

1. 1968

1.1. *Rubato* o alteracions del ritme

Hi ha un *rubato* constant al llarg de tot l'enregistrament. Aquest es mostra de dues maneres:

1.1.1. En les parelles de corxera amb punt i semicorxera.

- a) Més que una corxera amb punt fa una corxera amb dos punts.
- b) No sols és més marcada l'*inégalité* (*pointée*). A vegades, la semicorxera de la parella va lligada o tendeix a la primera nota del temps següent (vegeu la *Fig. 96* o la *Fig. 105*).

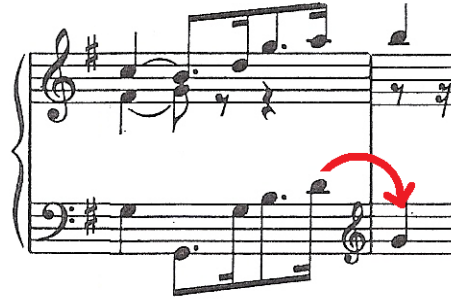


Fig. 106: compassos 8 i fragment inicial de 9.

1.1.2. En els passatges de semicorxeres.

- a) En aquests passatges, a l'inici de cada temps hi ha més pes en les primeres notes i les últimes són més ràpides i lleugeres (hi ha *rubato* a l'inici del temps).

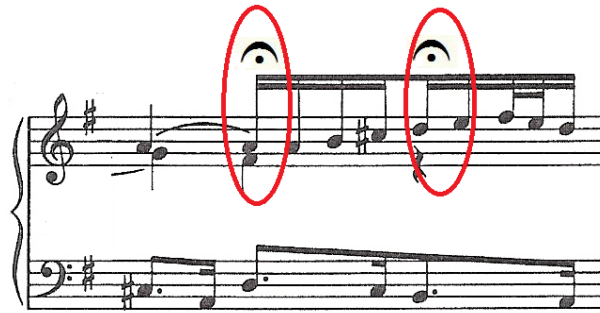


Fig. 107: compàs 14.

- b) En els compassos 36-37 fa un gran *rubato* molt exagerat sobre la primera semicorxera del compàs. En el segon temps fa *rubato* sobre la primera semicorxera, i des d'aquí va seguit fins al següent compàs, en que hi ha un gran *rubato* en el primer temps (tot i que no tant exagerat com el del primer temps del compàs anterior).

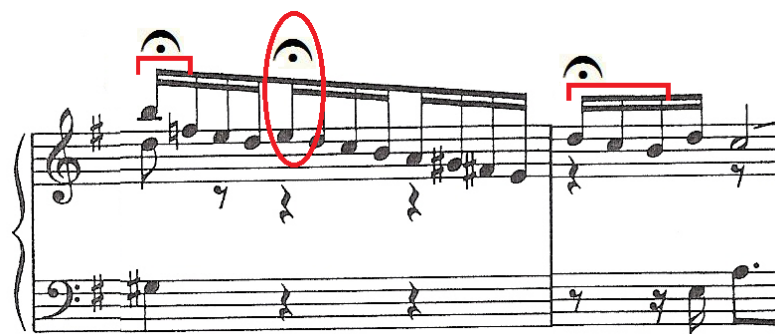


Fig. 108: compassos 36 i fragment inicial de 37.

2. 1986

2.1. *Rubato* o alteracions del ritme

En aquesta versió no hi ha un *rubato* tant generalitzat. Sols en alguns punts en concret els fa amb direcció. Però hi ha un passatge en el que aplica el *rubato*: en els compassos 36-37.

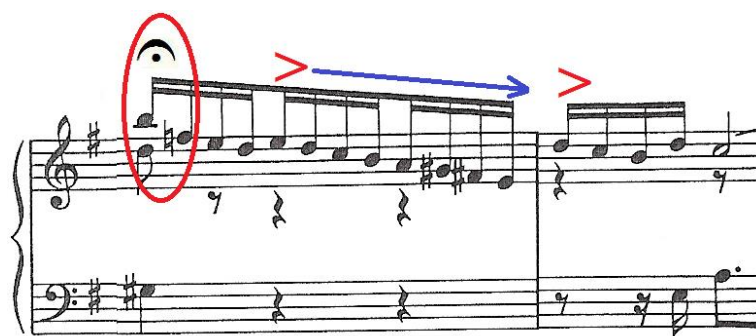







Fig. 109: compassos 36 i fragment inicial de 37.

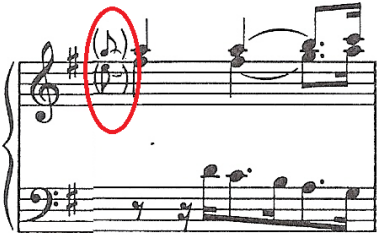
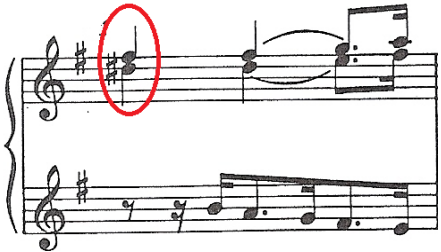

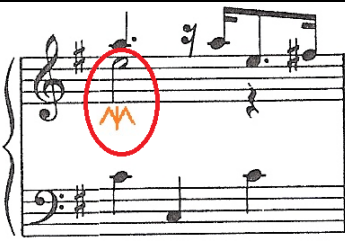
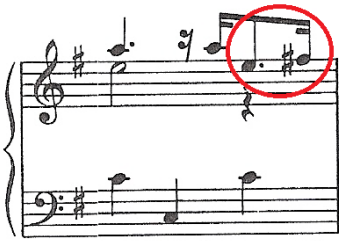
• ORNAMENTACIÓ

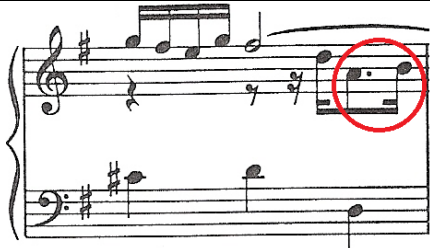
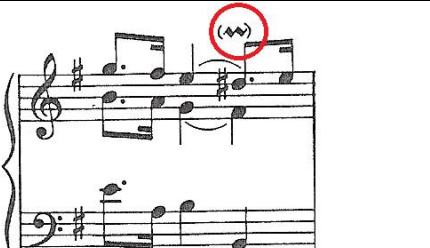

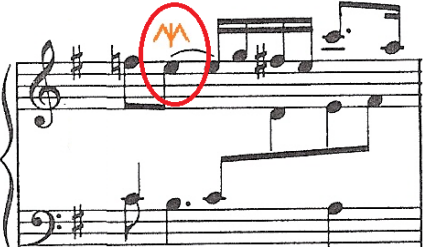
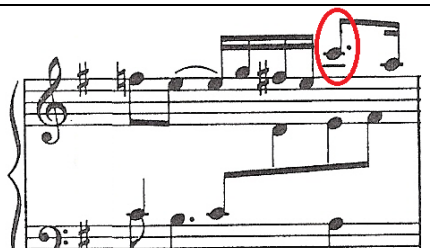
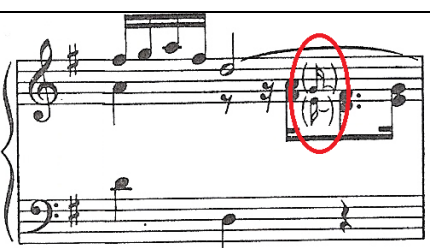
1. 1968

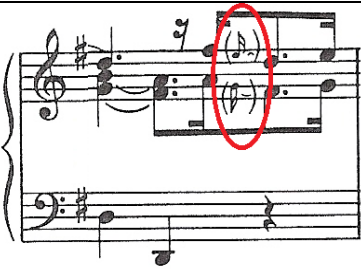
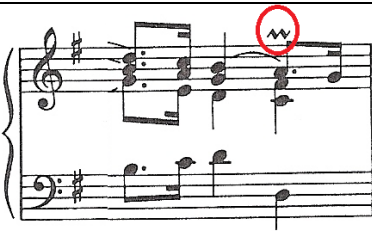
- a) Toca tots els ornaments que apareixen en l'imprès de l'època.
A partir d'aquesta base, afegeix ornaments (sols en la melodia, no en el baix). Alguns apareixen els dos cops que toca la secció, d'altres sols apareixen el primer o el segon cop. En general, però, ornamenta molt més la segona vegada.
En la següent taula mostro els ornaments que afegeix ell, i en quina de les vegades apareix:

Taula 4: Ornaments afegits per Gustav Leonhardt en la Sarabande.

	Compàs i temps	1r cop	2n cop	Fragment	Comentari (si escau)
1	1, 3		x		
2	6, 2		x		
3	8, 3		x		Afegeix un <i>grupetto</i> sobre el sol (la/sol/fa#/sol).
4	15, 3	x			
5	16, 2	x	x		

6	17, 1	x	x		
7	21, 1	x	x		Fa una <i>appoggiatura</i> (do/mi) com la de l'ornament nº6.
8	23, 2	x	x		
9	24, 1		x		
10	24, 3		x		Fa una disminució: toca 4 semicorxeres amb una mica de <i>rubato</i> en la primera (mi/re/mi/fa).

11	25, 3		x		Com l'ornament 10 (la/sol/la/si).
12	27, 3	x	x		
13	29, 2		x		Fa una disminució sobre el do i el si: fa 4 fuses (do/re/do/si).
14	30, 1		x		
15	30, 3		x		Entre el <i>mi</i> i el <i>do</i> omple aquest buit afegint dues petites notes (<i>la/si</i>) molt ràpides.
16	32, 3	x	x		

17	33, 1	x	x		
18	34, 3	x	x		
19	35, 2	x	x		No es limita a fer l' <i>appoggiatura</i> indicada. Sobre aquesta <i>appoggiatura</i> fa un trino.
20	39, 3	x	x		

- b) Podem veure que els ornaments que no apareixen en l'edició Urtext són els que afegeix en la repetició (durant la segona vegada). Per tant, dels ornaments afegits respecte l'imprès original, podem distingir els que segurament va veure indicats en l'edició moderna i els que va afegir ell. Veiem també que la repetició és molt més rica en ornaments.
- c) Els ornaments que es repeteixen (tant els que apareixen en l'imprès com els que no) els toca quasi tots iguals (amb l'excepció de l'ornament 20, que té menys batiments la segona vegada).


2. 1986


- a) Toca tots els ornaments que apareixen en l'imprès.
- b) Restringeix el número d'ornaments afegits. Dels ornaments que apareixen en la taula anterior, els que afegeix són: 4, 5, 6, 7, 8, 12, 16, 17 i 19. És a dir: d'un total de 20 ornaments afegits en el primer enregistrament en manté 9 al segon enregistrament.

Així com en la primera versió hi ha molts accents i la manera en com ataca la nota és molt ràpida, en la segona versió, la manera en com toca els ornaments, i en general la Sarabande sencera és molt més delicada. Veiem també que els ornaments es restringeixen molt. Amb els anys cada cop estava més convençut de que els enregistraments no eren un concert en directe, i que en un concert en directe podies ornamentar d'una manera que tenia sentit en el directe, però no en l'enregistrament que es conservaria. Entenc que amb el *rubato* la situació és similar. A vegades, en la segona versió, toca les notes quasi juntes però de manera inexacta (*fringing*), com un ornament més.

TEMPO DI MINUETTO

- TEMPO

1. 1968.  = 50.

2. 1986.  = 50.

- CLAVICÈMBAL

1. 1968.

Martin Skowronek (Bremen, 1962), còpia d'un clavicèmbal original de J. D. Dulcken (Anvers, 1745).

2. 1986

William Dowd (París, 1984), còpia d'un clavicèmbal de Michael Mietke, (Berlín, s.a.).

- REGISTRACIÓ

1. 1968.

Toca en el manual de dalt .

2. 1986

Toca en el manual de baix.

- REPETITIONS

1. 1968

Només toca la repetició de la primera part.

2. 1986

No toca les repeticions.

- ARTICULACIÓ

1. Les corxeres

- 1.1. 1968

- 1.1.1. La primera part.

En general les toca totes *staccato*. A partir d'aquesta base, trobem diferències en les dues repeticions.

- a) Compassos 1-3.

- 1^a repetició: la primera corxera és llarga i lligada a la quarta corxera.

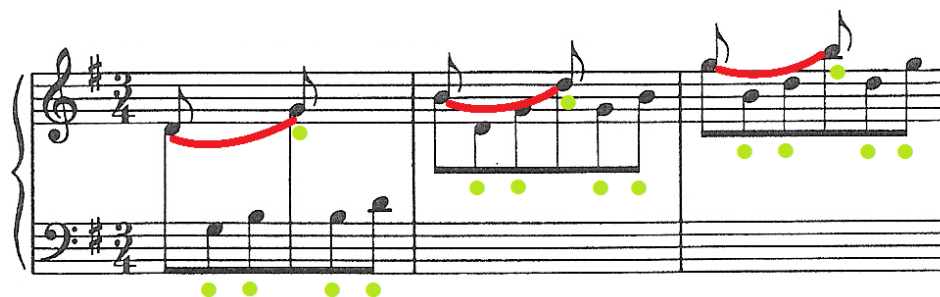


Fig. 110: compassos 1-3.

- 2^a repetició: la primera corxera és *staccato* i la quarta és *spiccato*.



Fig. 111: compassos 1-3.

b) Compassos 5-10.

- 1ª repetició: la primera corxera és llarga i *portato*. La quarta corxera està més accentuada i cuida una mica més en deixar-la, de manera que la considerarem *staccato-portato*.



Fig. 112: compassos 6 i 7.

- 2ª repetició: la primera corxera és llarga i ressona fins a la tercera corxera. Pel que fa a la quarta corxera, la toca amb més pes i deixa ressoni una mica més.



Fig. 113: compassos 6 i 7.

1.1.2. La segona part.

- a) En general, la primera corxera és *portato* o *staccato*, la quarta és *spiccato* i les altres són *staccato*.

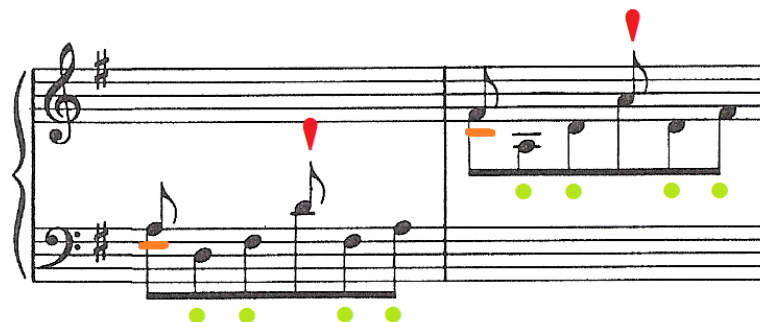


Fig. 114: compassos 13 i 14.

- b) A partir del compàs 21 manté el mateix patró però la primera nota és llarga i la deixa sonar fins a la segona o tercera corxera. A partir del compàs 44 evidencia més la cesura entre la tercera i quarta corxera. Des del compàs 45 fins al compàs 50 la primera corxera és *portato*, i la cesura entre la tercera i quarta corxera és cada cop més gran (tot i ser en tots els casos *détaché*). A partir del compàs 48, la quarta corxera és *staccato-portato*.

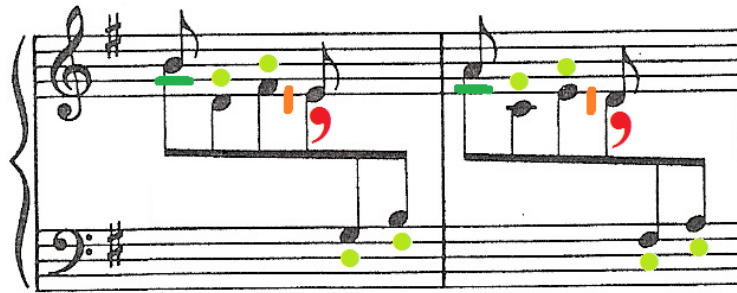


Fig. 115: compassos 48 i 49.

1.2. 1986

1.2.1. La primera part.

- a) Cada compàs segueix el següent patró: la primera corxera és llarga, entre la segona i la tercera corxera articula *détaché*, toca *spiccato* la tercera, entre la tercera i la quarta corxera articula *non-legato* i entre la quinta i la sexta corxera articula *détaché* (aquestes dues són també *staccato*).

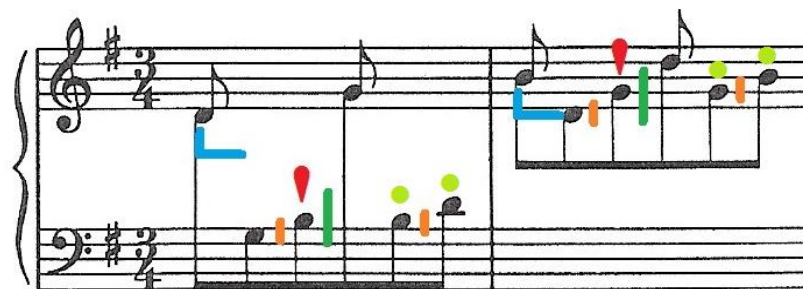


Fig. 116: compassos 1 i 2.

1.2.2. La segona part.

- a) A l'inici de la segona part veiem que, igual que al principi, les corxeres van en moviment ascendent en grups de tres compassos. En aquests fragments (compassos 13-15 i 17-19), podem veure que entre totes les

corxeres articula *détaché*, excepte en el primer compàs en que la primera nota la toca *legato*.

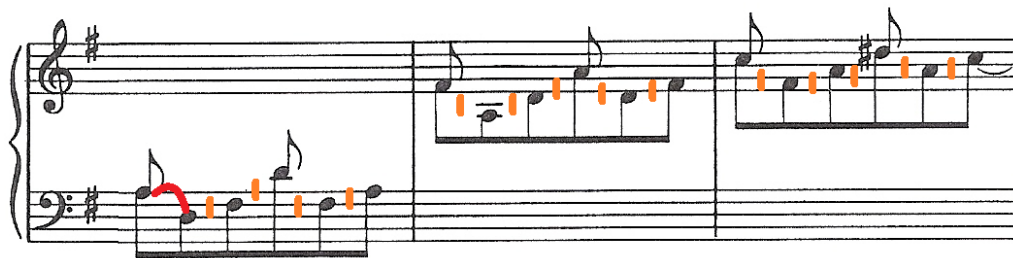


Fig. 117: compassos 13-15.

- b) A partir del compàs 21 i fins al final de la peça, es manté l'articulació *détaché* entre corxeres com a norma general (excepte per la primera nota que a vegades tocarà *legato*), amb una excepció: la cesura entre la tercera i la quarta corxera es fa més gran i passa a ser *non-legato*. En els compassos 33-40, fins i tot la tercera corxera la toca *spiccato* (sense pes) per marcar aquesta cesura.

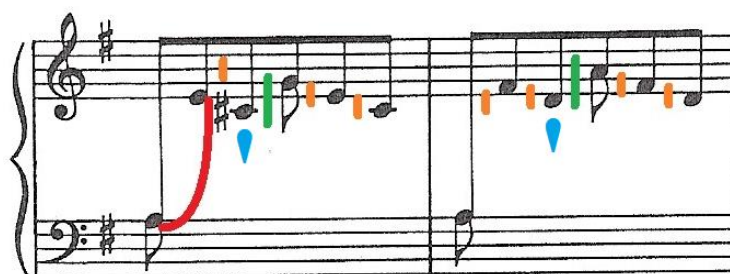


Fig. 118: compassos 33 i 34.

- c) A partir del compàs 41, articula de dos en dos. La primera nota la toca amb sobrelligat i entre les corxeres de la segona i tercera parella articula *détaché*. La tercera corxera la toca com les altres fins al final de la peça.
- d) A partir del compàs 45 torna a articular *non-legato* entre la tercera i la quarta corxera, però com que no treu temps a la tercera corxera per fer-ho, aquesta cesura afectarà al tempo del compàs (en parlarem més a fons a l'apartat de fraseig). Entre les altres corxeres articula *détaché* exceptuant la primera que la toca *portato* o *legato*.



Fig. 119: compassos 48 i 49.

- FRASEIG

1. 1968

- 1.1. *Rubato* o alteracions del ritme

La gràcia d'aquesta peça és que trobem un accent sobre la quarta corxera que és inesperat en un 3/4. Quan tots esperem que l'accent estigui en el primer, segon i tercer temps, ens trobem amb la quarta corxera que trenca amb aquesta estructura¹³⁰. Això suposa que en alguns moments el ritme continu de la peça es torni inestable quan Gustav Leonhardt intenta destacar la quarta corxera. Vegem-ho:

- Gustav Leonhardt toca aquesta peça al compàs, de manera que a cada corxera que inicia el compàs li dona un impuls. La primera vegada que toca la primera part, sobre la primera nota simplement hi ha un accent. La quarta corxera passa desapercebuda en els tres primers compassos degut al *legato* de la primera corxera i després, des del compàs 6 al 10 articulant-la de manera similar a les altres (vegeu les Fig. 109 i 111).



Fig. 120: compassos 1-3.

¹³⁰ El vincle entre el fraseig i l'articulació és molt evident en aquesta peça. És per aquest motiu que al llarg d'aquest apartat es remetrà al lector a punts que ja hem vist anteriorment en l'apartat dedicat a l'Articulació.

- b) La segona vegada que toca la primera part, destaca la quarta corxera amb l'articulació *spiccato* durant els tres primers compassos. Però després, a partir del compàs 5 comença a destacar-la amb l'espai enmig de la tercera i quarta corxera. Aquest es va fent cada cop més gran, al principi de manera subtil, però finalment acaba per desestabilitzar el ritme. Dóna la sensació de que el compàs es parteix en dos, i que sobre la primera corxera i la quarta es dóna un impuls (en el primer un accent). Sobre la quarta, a més, sembla que precipita les altres corxeres. En la Fig. 120, s'indica amb una fletxa que indica "amb direcció", i que indica que recau el pes sobre la quinta corxera com a conseqüència (per rebot) de la distinció de la quarta corxera. Podem veure en els compassos 9 i 10 com acaba alterant el ritme continu que s'havia creat.

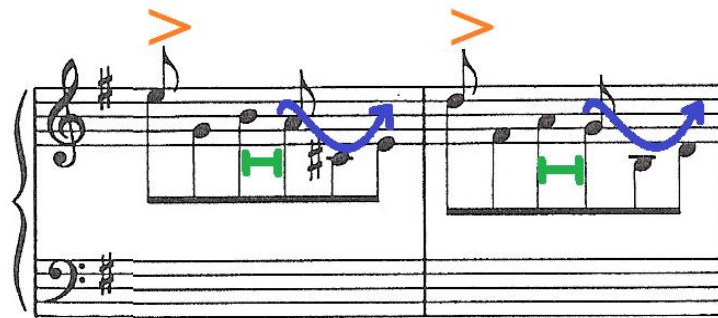


Fig. 121: compassos 9 i 10.

- c) Trobem també que dedica més temps a tocar les cadències, aplicant *rubato* a l'inici.
- d) En la segona part, des del compàs 13 fins al compàs 20 aplica el fraseig que hem vist en el punt a). A partir del compàs 21, aplica el patró que hem vist en el punt b), amb la diferència de que sobre la primera corxera del compàs l'accent és més llarg (el fa amb *rubato*). A l'inici del compàs 28 hi ha *rubato*, i a partir d'aquí va tot seguit, amb direcció fins al compàs 31.

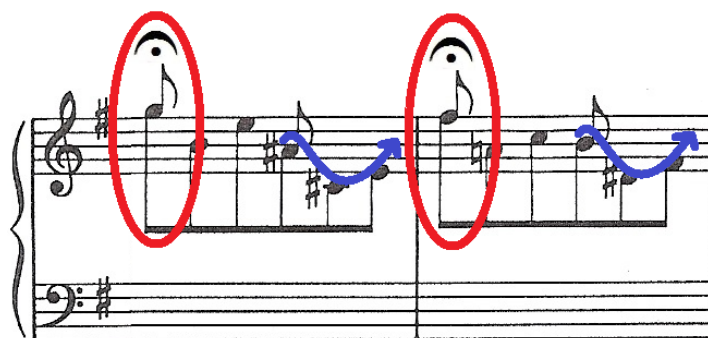


Fig. 122 compassos 22 i 23.

- e) Des del compàs 33 fins al compàs 40 sols aplica un accent a l'inici del compàs i distingeix la quarta corxera amb l'espai que la separa de la tercera, però sense desestabilitzar el ritme.
- f) En els compassos 41-43 sols aplica un accent a l'inici de cada compàs però tots els toca amb direcció.

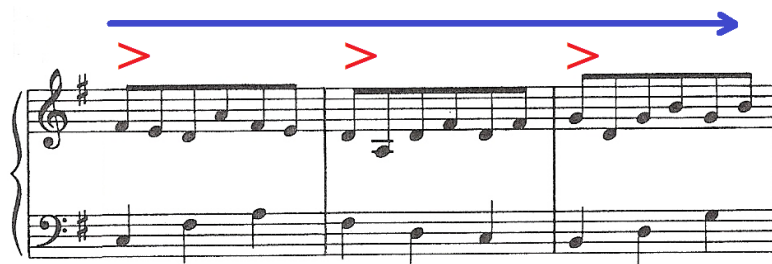


Fig. 123: compassos 41-43.

- g) A partir del compàs 44 fins al final l'espai entre la tercera i la quarta corxera és cada cop més evident, fins al punt de que en els compassos 46-48 la segona meitat del compàs és inestable (aquest aspecte s'indica amb una grapa vermella). Aquesta inestabilitat no implica una precipitació de la segona part del compàs com hem vist en el punt b).

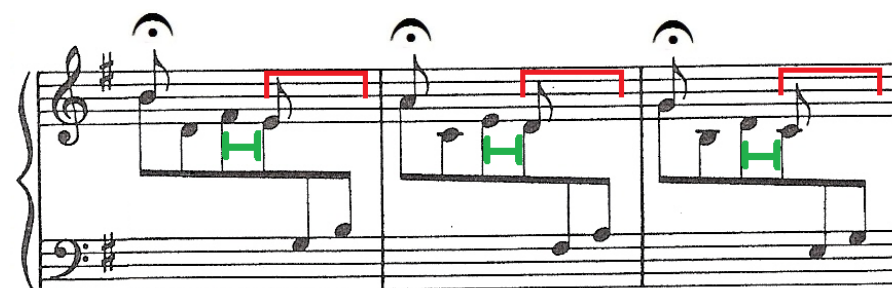


Fig. 124: compassos 48-50.

2. 1986

2.1. *Rubato* o alteracions del ritme

- a) En la primera part, a l'inici del compàs hi ha un accent, però sobretot, destaca l'accent sense pes sobre la quarta corxera en cada compàs, perquè aquesta la toca amb retard.

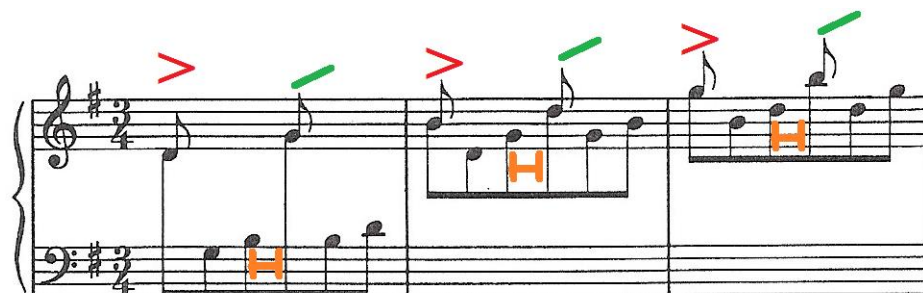


Fig. 125: compassos 1-3.

- b) Aplica *rubato* a l'inici de la majoria de les cadències.
- c) Des del compàs 13 fins al compàs 20 no hi ha cap alteració en el ritme. Toca aquests compassos de manera molt fluida. Des del compàs 21 fins al compàs 32, torna a tocar les primeres corxeres de cada compàs amb un accent, però res més.
- d) A partir del compàs 33 i fins al compàs 40 aplica el mateix fraseig que hem vist en el punt a).
- e) En els compassos 41-44 fraseja de dos en dos compassos. En el primer compàs de cada parella aplica *rubato* a la primera parella de corxeres. A partir del compàs 44 introdueix el retard i l'accent sense pes que hem vist en a) en la quarta corxera amb *rubato*. A partir d'aquí veurem el retard i l'accent sense pes de la quarta corxera fins al final de la peça. També aplica, a partir del compàs 45, un accent sobre la primera corxera.

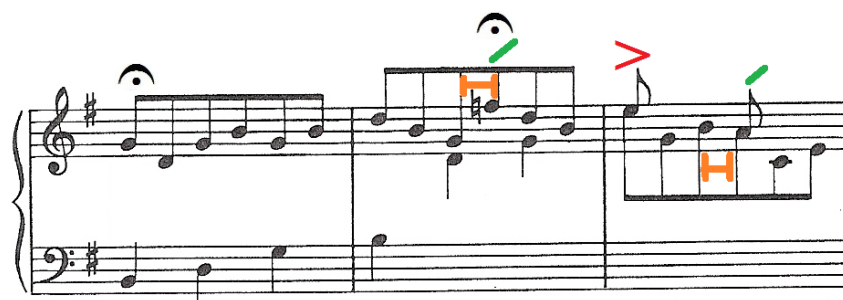


Fig. 126: compassos 43-45.

- ORNAMENTACIÓ

1. 1968

- 1.1.Ornaments que apareixen en l'imprès original:

Sols hi ha un ornament, al compàs 4: un mordent superior que apareix sobre d'una *appoggiatura*.

- 1^a vegada: Aquest el toca ràpidament deixant que ressoni l'última nota. És interessant veure que la resolució de l'*appoggiatura* en la negra del tercer temps la fa amb pes la primera vegada.
- Repetició: Té més cura en no tocar la negra amb pes. Lliga l'última nota del mordent a la negra següent, que toca sense pes i deixant que ressoni.



Fig. 127: compàs 4.

- 1.2.Ornaments afegits:

No n'afegeix cap. En les cadències toca els acords placats.

2. 1986

- 2.1. Ornaments que apareixen en l'imprès original:


L'ornament del compàs 4 el toca ràpidament, lligant l'última nota del mordent a la negra. Toca amb més suavitat que en l'enregistrament anterior la negra del tercer temps (vegeu la Fig. 126).

- 2.2. Ornaments afegits:

Arpeggia la cadència del compàs 12, 32 i 52 i toca amb *fringing* la dels compassos 16 i 20.

PASSEPIED

- TEMPO

1. 1968.  = 46.

2. 1986.  = 48.

- CLAVICÈMBAL

1. 1968.

Martin Skowronek (Bremen, 1962), còpia d'un clavicèmbal original de J. D. Dulcken (Anvers, 1745).

2. 1986

William Dowd (París, 1984), còpia d'un clavicèmbal de Michael Mietke, (Berlín, s.a.).

- REGISTRACIÓ

1. 1968.

Toca amb els dos manuals (8') acoblats.

2. 1986

Toca amb els dos manuals (8') acoblats.

- REPETITIONS

1. 1968

Toca les repeticions.

2. 1986

No toca les repeticions.

- ARTICULACIÓ

1. Les semicorxeres.

- 1.1. 1968

- 1.1.1. La melodia.

- a) Les articula de 2 en 2, però amb una articulació que no utilitza en la resta de la *partita*: entre les notes de la primera parella articula *legato*, i entre les de la segona i la tercera *détaché*. Aquest patró és fix i s'ajusta de la mateixa manera en compassos en els que el primer temps o el tercer no estan formats per semicorxeres.



Fig. 128: compassos 12 i 13.

- b) En la segona part, en el motiu que repeteix constantment en que les primeres quatre semicorxeres són graus conjunts en moviment descendent i entre la quinta i la sexta semicorxera hi ha un interval de tercera aplica una variant del patró mostrat en el punt anterior. En aquest cas, quan apareix per primer cop el motiu les dues últimes semicorxeres les toca *non-legato*, i en el segon cop que apareix, les toca també *non-legato*, però a més toca la quarta i la quinta *staccato*.

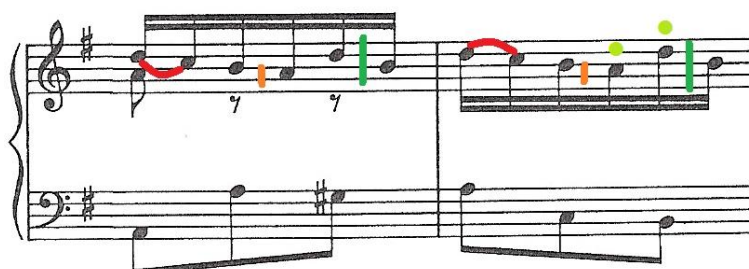


Fig. 129: compassos 32 i 33.

1.1.2. El baix.

En el baix trobem dos motius de sisemicorxeres (un compàs):

- a) La primera i la segona semicorxera formen un interval igual o superior a una octava, i les altres van per graus conjunts excepte les dues últimes que formen un interval de tercera. En aquest cas, toca *spiccato* la primera semicorxera, *legato* les tres següents i articula *staccato* les dues últimes.

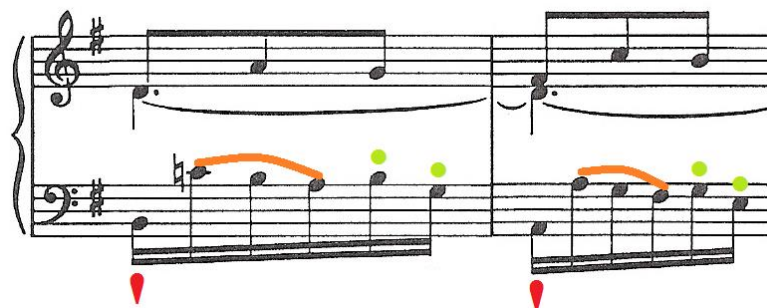


Fig. 130: compassos 4 i 5.

- b) El motiu mostrat en el punt b) del subapartat 1.1.1. Funciona de la mateixa manera en el baix, amb una excepció: l'últim cop que apareix el motiu, en que les dues últimes semicorxeres canvien, l'articulació entre elles és *détaché*.

En aquest cas, és difícil percebre si la quinta semicorxera la toca *staccato* o no, perquè melodia, i sobretot l'ornament del tercer temps dificulta sentir-ho, però podem sentir com toca la quarta *staccato* totes les vegades excepte l'últim cop que apareix el motiu. D'aquesta manera ressalta que les quatre primeres van per graus conjunts i les dues últimes no. Veiem també que en l'últim compàs no articula tant.



Fig. 131: compassos 22-24.

1.2. 1986

1.2.1. La melodia

En aquest enregistrament trobem que la manera d'articular depèn molt de cada fragment en concret. Fragments molt similars motívicament els articula també de manera similar. Per exemple:

- a) En els compassos 32-36 interpreta el motiu que hem tractat per a l'enregistrament de 1968 en el punt b) en 1.1.1. d'una manera similar. Es diferencia de la primera gravació en que la quarta semicorxera la toca *staccato* sempre i que entre la quinta i sexta articula *détaché*.

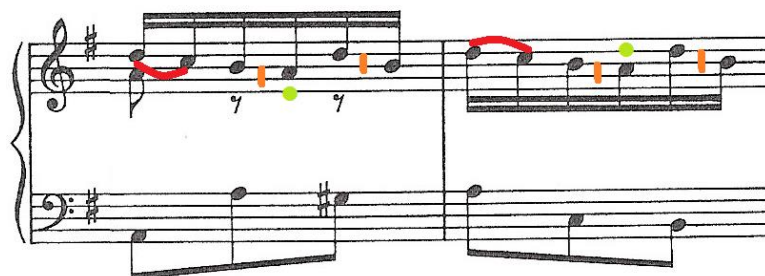


Fig. 132: compassos 32 i 33.

- b) En els compassos 44-46 veiem un motiu semblant al que hem vist al punt anterior. En aquest cas, però, toca les tres primeres corxeres sobrelligant la primera, i en alguns casos es pot sentir com la tercera semicorxera la toca *staccato*.

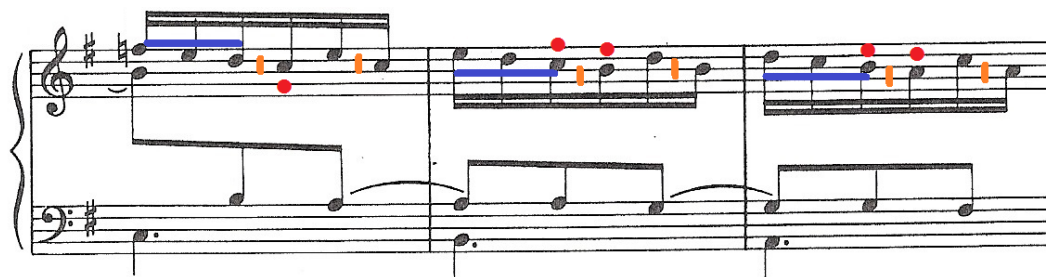


Fig. 133: compassos 44-46.

- c) Trobem un cas interessant en els compassos 12 i 13. Articula les semicorxeres de dos en dos *legato*, amb l'excepció de la primera parella del compàs 13, en que la primera nota la toca *staccato-portato*. És significatiu perquè és dels pocs casos en que trobem un interval gran

entre les notes que formen una parella de corxeres. El mateix exemple l'hem vist en l'apartat a) del punt 1.1.1. per a l'enregistrament del 1968 (vegeu la Fig. 127), i tocava la primera parella del compàs 13 *legato*.

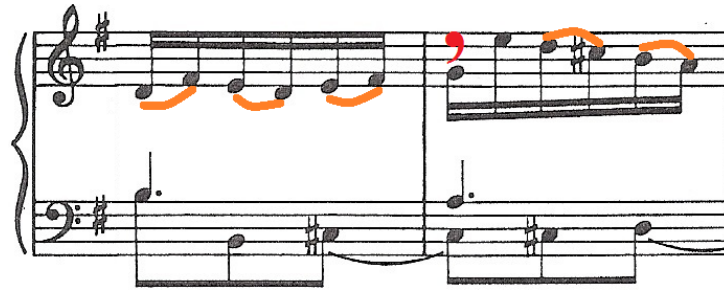


Fig. 134: compassos 12 i 13.

- d) Finalment, trobem compassos en que toca *legato* la primera parella de semicorxeres que apareix (ja sigui en el primer temps o en el segon) i articula *détaché* entre les notes de la segona parella. És una articulació similar a la que hem vist en el punt a) del subapartat 1.1.1., amb la diferència de que en aquest cas no és fixa.

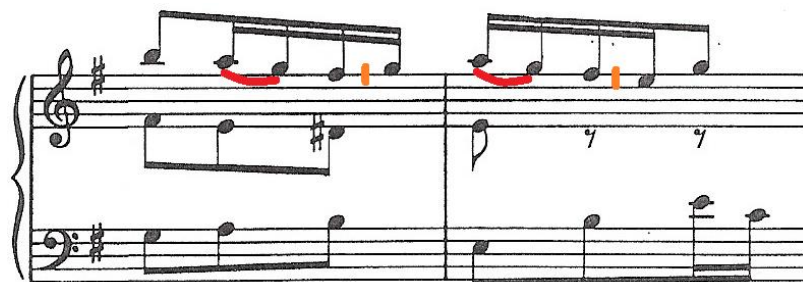


Fig. 135: compassos 19 i 20.

1.2.2. El baix.

- a) El motiu del qual hem parlat en el punt a) del subapartat 1.1.2. referint-nos a la gravació del 1968, el toca d'una manera similar en aquest enregistrament. Toca *staccato* la primera nota, *legato* les tres següents i articula *détaché* entre les dues últimes semicorxeres. La primera nota la toca en alguns casos *staccato-portato*, com en el compàs 28.

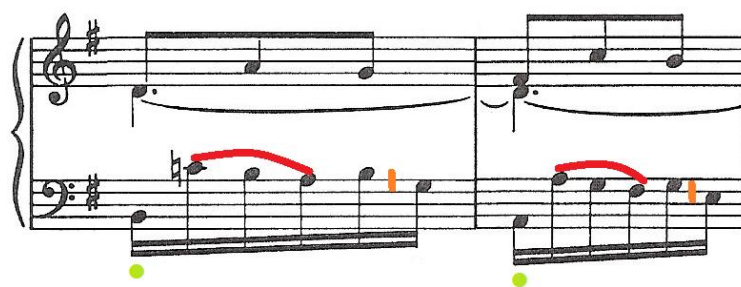


Fig. 136: compassos 4 i 5.

- b) El motiu que hem tractat en el punt b) del subapartat 1.1.2. (que a la vegada ens remet al punt b) de 1.1.1.), aquí el tracta d'una manera força diferent a la que hem vist anteriorment.

En general toca aquest motiu tocant *legato* les primeres quatre semicorxeres i articulant *détaché* entre la quinta i la sexta, però hi ha excepcions:

- A vegades sols toca *legato* les tres primeres semicorxeres i articula *détaché* entre la tercera i la quarta. Ho veiem en alguns punts dels compassos 37-40.



Fig. 137: compassos 39 i 40.

- És significatiu que en els compassos 21-24 toqui *legato* l'última parella de l'últim compàs. En el compàs 24 sempre canvia algun aspecte de l'articulació, com ja hem vist en el punt b) de 1.1.2.

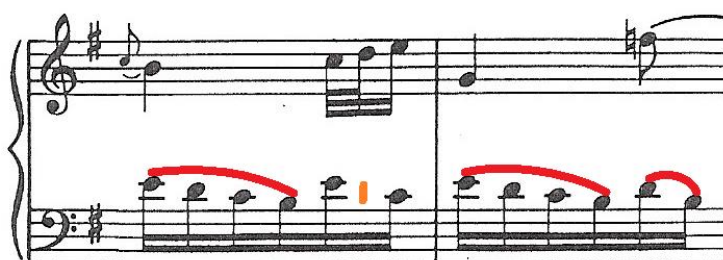


Fig. 138: compassos 23 i 24.

2. Les corxeres

2.1. 1968

- a) Veiem que en cada compàs, com a norma general, la primera corxera sol fer-la *legato* o llarga i les altres dues les toca *spiccato*. A partir d'aquesta base, hi ha diferents matisos i modificacions.
- b) Si entre la primera corxera i la segona hi ha un interval gran i la segona i la tercera són graus conjunts pot tocar-les de dues maneres: o bé toca *spiccato* la primera corxera, *legato* la segona i *spiccato* la tercera (vegeu els compassos 4 i 5 de la Fig. 138); o bé aplica l'articulació que hem vist al punt anterior (vegeu el compàs 6 de la Fig. 138). Podem veure que la diferència entre els compassos 4 o 5 i el compàs 6, és el baix. L'articulació que hem vist en a) imita els valors rítmics del baix.

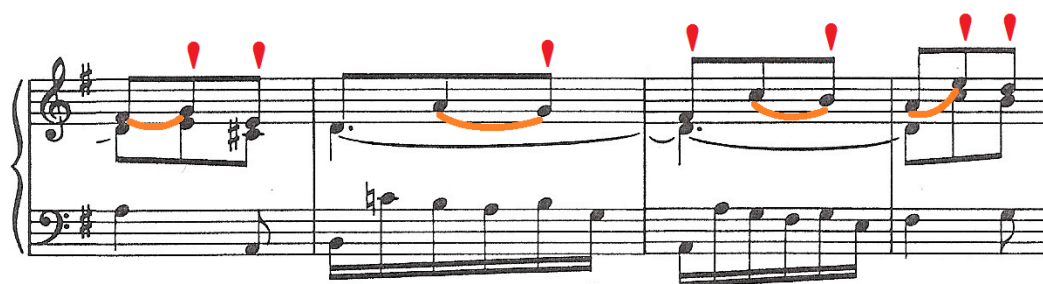


Fig. 139: compassos 3-6.

- c) En cas que la tercera corxera estigui lligada toca *legato* la primera i *staccato* la segona (seguint el patró del punt a).

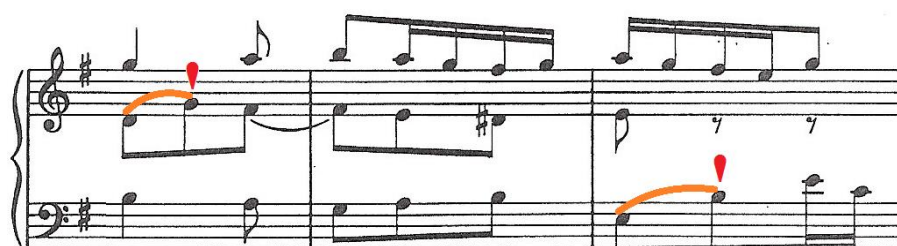


Fig. 140: compassos 18-20.

- d) També ens podem trobar el cas de que, a més de la tercera corxera, la primera també està lligada; o bé que, tot i no estar lligada, en una altra veu hi ha una negra amb punt en la mateixa nota. En aquest cas, la

segona és *spiccato*. Aquesta articulació la trobem cada cop que apareix el tema o en els compassos 12-14.



Fig. 141: compàs 9.

- e) Excepció de d). En els compassos 12-14 toca la segona corxera *spiccato*, mentre que en els compassos 44-46 (que es troben al final de la secció), l'articulació és més suau i és *staccato-portato*.

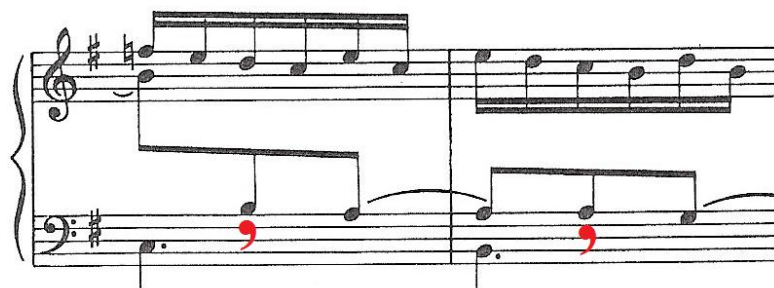


Fig. 142: compassos 44 i 45.

2.2. 1986

Els patrons que hem vist per a l'enregistrament de 1968 en l'apartat 2.1. són perfectament aplicables per a l'enregistrament que ens ocupa. Però cal tenir present que l'articulació de les corxeres és més evident en aquest enregistrament que en el del 1968. L'*spiccato*, per exemple, és més pronunciat en aquest cas que en l'anterior.

Un altre aspecte rellevant de l'enregistrament que ens ocupa és que l'articulació és més pronunciada des del compàs 1 fins al 28 inclòs (d'ara en endavant l'anomenarem primera secció) que a partir del compàs 29 fins al final (d'ara en endavant segona secció). L'*spiccato* que tant caracteritza la primera secció (vegeu l'apartat 2.1) passa a ser *staccato* en la segona secció. Per exemple:

- a) En la primera secció la segona i la tercera corxera són *spiccato*, mentre que en la segona secció l'articulació es suavitza i passa a ser *staccato*. Es veu molt clarament en els compassos 31-35, en que la primera corxera és *legato* i les altres dues *staccato*.

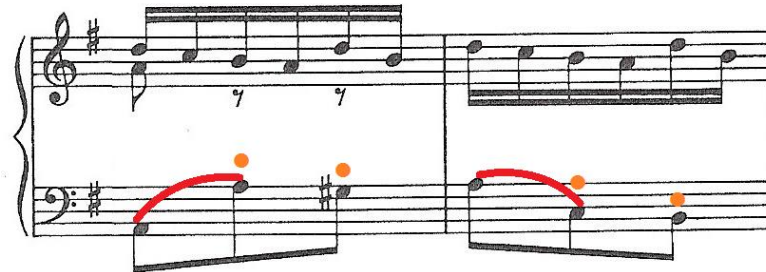


Fig. 143: compassos 32 i 33.

- b) En la primera secció, quan la primera o la tercera corxera està lligada, articula les altres corxeres *spiccato*, mentre que en la segona secció les articula *staccato*.

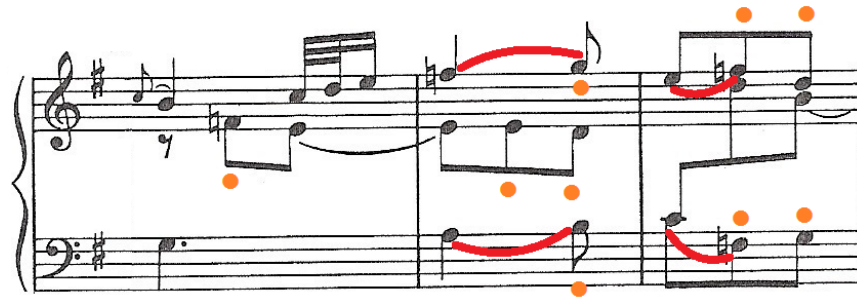


Fig. 144: compassos 41-43.

- FRASEIG

1. 1968

- 1.1. *Rubato* o alteracions del ritme

- a) Hi ha un accent a l'inici de cada compàs. Ho podem notar molt bé en aquells compassos en que el baix té una negra i una corxera o un passatge de semicorxeres. En les semicorxeres podem sentir com vol destacar el *legato* de la segona, tercera i quarta semicorxera, de manera que l'accent es troba desplaçat.



Fig. 145: compassos 2-4.

- b) També es pot sentir molt bé en la melodia dels compassos 12-14. En aquest cas, veiem com l'accent afecta a les tres primeres semicorxeres en els compassos 12 i 13. El compàs 14 es distingeix perquè les semicorxeres es fan amb direcció cap a la corxera, per destacar el salt d'octava.



Fig. 146: compassos 12-14.

- c) En la segona part, quan ens trobem amb el motiu que es repeteix constantment en el qual les primeres quatre semicorxeres són graus conjunts en moviment descendent i entre la quinta i la sexta semicorxera hi ha un interval de tercera, toca amb *rubato* a l'inici del compàs per així destacar que les quatre primeres semicorxeres van seguides.



Fig. 147: compassos 21 i 22.

2. 1986

2.1. *Rubato* o alteracions del ritme en la primera part.

- a) En aquesta primera part podem veure que tot i que no hi ha un accent a l'inici de cada compàs (hi ha el que apliquem normalment) fraseja cada compàs i toca cada compàs com una unitat. És així fins al compàs 12.
- b) Des de el compàs 12 fins al compàs 15 inclòs, va tot seguit, amb direcció, sense marcar cada compàs. Per acabar la primera part, retarda l'arribada de l'última nota.



Fig. 148: compassos 12- 16.

- c) En la segona part, trobem el mateix fraseig que hem vist en el punt a), però també trobem llocs en que aquest accent passa a ser *rubato*, com en els compassos 19 i 20 o al compàs 27.

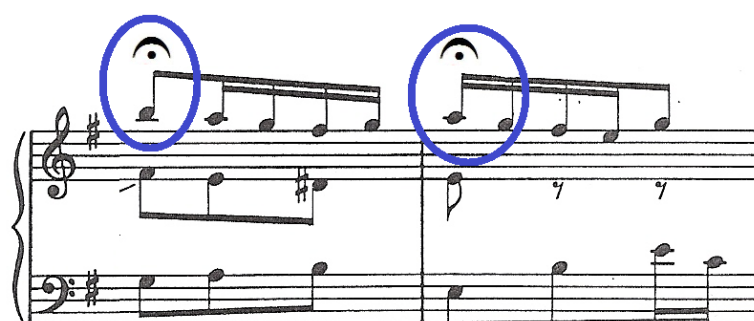


Fig. 149: compassos 19 i 20.

- d) En els passatges de semicorxeres de la melodia aplica un accent molt subtil a l'inici del compàs. En el baix també apareix, però en aquest cas el fraseig que aplica és el que hem vist en a).

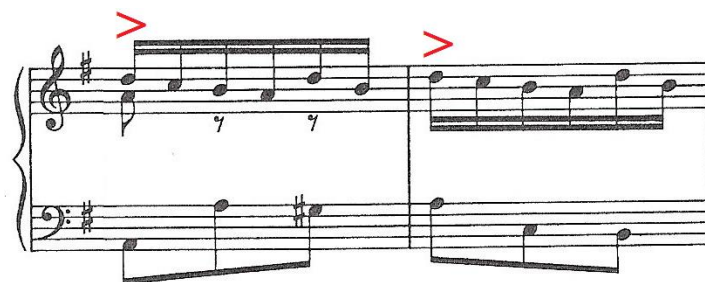


Fig. 150: compassos 32-33.

- e) El *rubato* que hem vist en el punt c) afecta a l'inici de tots els compassos a partir del compàs 41 (l'últim cop que apareix el tema) fins al final. Des del compàs 45 fins al final aquest *rubato* va acompanyat de *rallentando*.



Fig. 151: compassos 41-43.

• ORNAMENTACIÓ

1. 1968

1.1. Ornaments que apareixen en l'imprès original:

Fa tots els ornaments que apareixen en l'imprès original tant en la primera com en la segona repetició i els toca de la mateixa manera.

- a) Els *pincés* que caracteritzen el tema i que apareixen al llarg del *Passepied* són breus, però no talla l'última nota, sinó que deixa que ressoni.



Fig. 152: compàs 1.

- b) Les *appoggiatures* que apareixen al tema les toca molt ràpides i sol tocar amb accent sobre la nota real, amb pes.



Fig. 153: compàs 2.

- c) En canvi, les *appoggiatures* que apareixen en els compassos 21 o 23 les toca amb molta cura. La nota real (si) coincideix amb la segona semicorxera del baix.

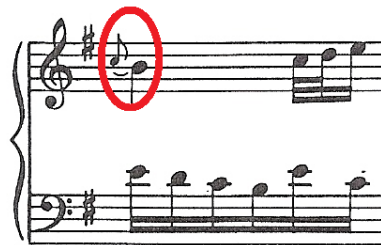



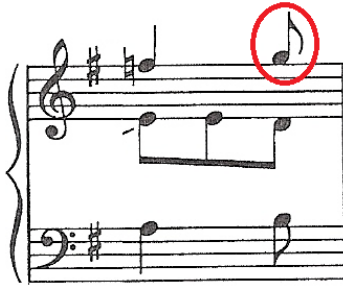
Fig. 154: compàs 21.

1.2. Ornaments afegits:

Afegeix ornaments sols en les repeticions (detallats en la següent taula):

Taula 5: Ornaments que afegeix Gustav Leonhardt en el Passepiéd.

	Nº compàs	Fragment	Comentari
1	3		Entre el fa i el sol, al final del primer temps afegeix dues petites notes (<i>mi</i> i <i>fa</i>). Les toca molt ràpides.
2	18		Fa una disminució de la melodia: sobre el segon i tercer temps toca 8 fuses (<i>sol/la/sol/la</i> i <i>si/la/sol/la</i>). Totes elles les engloba en un sol ornament (la

			primera fusa està lligada a la negra del primer temps).
3	36		Sobre el <i>si</i> fa un trino que comença amb la nota real (<i>si/do/si</i>) molt breu.
4	42		És com l'ornament nº 1 (<i>mi/fa</i>). Tot i ser un ornament del <i>sol</i> , és anticipat (i per tant el fa al final del segon temps). El toca molt ràpid.

2. 1986

2.1. Ornaments que apareixen en l'imprès original:

Toca tots els ornaments que apareixen a l'imprès.

- Els *pincés* del tema els toca igual que hem vist en el primer enregistrament (vegeu el punt a) del subapartat 1.1.).
- Les *appoggiatures* que apareixen al tema les toca ràpidament com hem vist en l'enregistrament de 1968, però no posa un accent sobre la nota real. L'única *appoggiatura* que es distingeix de les altres és la del compàs 41, que toca amb molta cura.

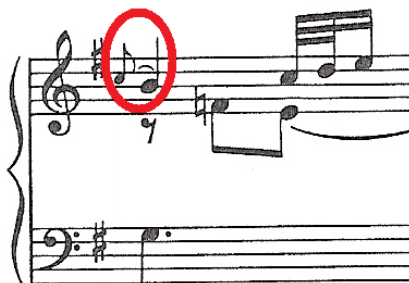


Fig. 155: compàs 41.

- Toca les *appoggiatures* dels compassos 21 i 23 tal i com hem vist en l'enregistrament del 1968 (vegeu el punt c) del subapartat 1.1.).

2.2. Ornaments afegits:


L'únic ornament que afegeix el trobem al compàs 42, en que toca el primer acord amb *fringing*.




Fig. 156: compàs 42.

GIGUE

- TEMPO

1. 1968.  = 60

2. 1986.  = 67

- CLAVICÈMBAL

1. 1968.

Martin Skowronek (Bremen, 1962), còpia d'un clavicèmbal original de J. D. Dulcken (Anvers, 1745).

2. 1986

William Dowd (París, 1984), còpia d'un clavicèmbal de Michael Mietke, (Berlín, s.a.).

- REGISTRACIÓ

1. 1968.

8' x 2 + 4'.

2. 1986

8' x 2.

- REPETITIONS

1. 1968

Toca les repeticions.

2. 1986

No toca les repeticions.

- ARTICULACIÓ

1. Les semicorxeres:

- 1.1. 1968

- 1.1.1. Primera part

- a) Les semicorxeres del tema inicial estan molt articulades. Les toca *non-legato*. La corxera amb punt anterior a aquestes la toca *legato*.

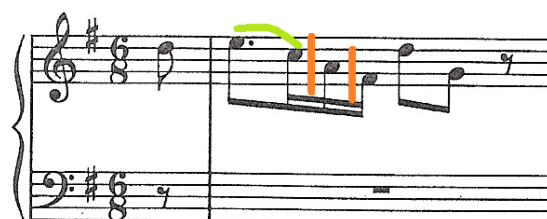


Fig. 157: compàs 1.

- b) Semicorxeres que equivalen a un temps: si entre les semicorxeres hi ha un interval de 3^a o bé van per graus conjunts, les articula de 2 en 2. Toca *legato* la primera semicorxera de cada parella, i la segona la toca *staccato*.

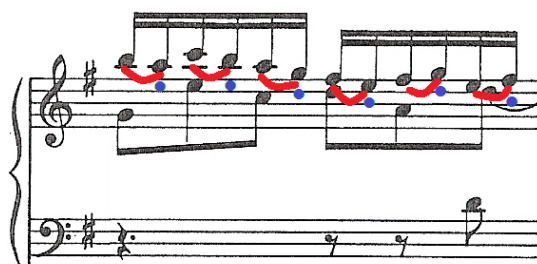


Fig. 158: compàs 6.

- c) Excepció: si entre la quarta i la quinta semicorxera hi ha un interval de 5^a justa, toca *legato* les quatre primeres i les dues últimes. L'articulació entre la quarta i la quinta la fa tocant la quarta *staccato*. Entre cada temps articula *détaché*.

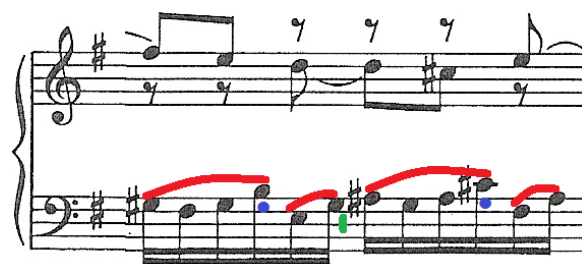


Fig. 159: compàs 15.

1.1.2. Segona part.

Semicorxeres que equivalen a un temps:

- a) Entre semicorxeres que són graus conjunts articula de 2 en 2 *legato*. Entre aquestes parelles articula *détaché*.
- b) Si entre dues semicorxeres hi ha un interval de 3^a, entre elles articula *non-legato*. Si l'interval és més gran, toca la primera *spiccato*.

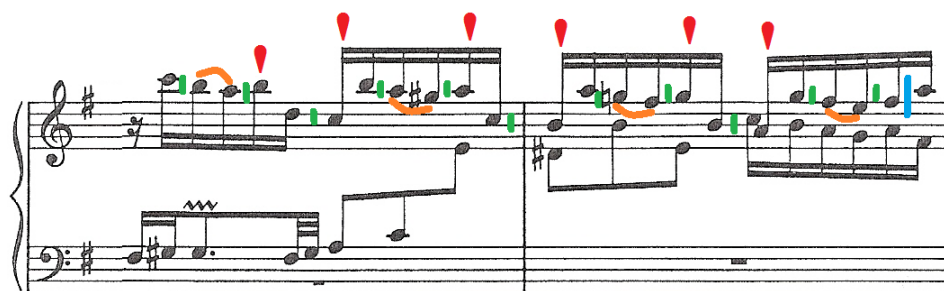


Fig. 160: compassos 43-44.

1.2. 1986

1.2.1. Primera part

- a) En el tema inicial, les semicorxeres s'articulen *non-legato*, i la corxera amb punt anterior la toca *legato*.

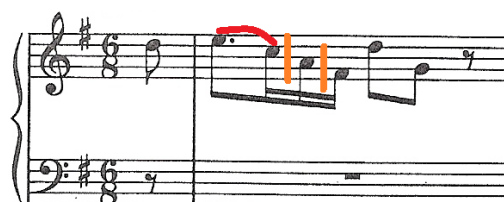


Fig. 161: compàs 1.

- b) Quan les semicorxeres van per graus conjunts, totes les articula *legato*, però distingeix més per grups de dos en dos (no arriba a articular entre les parelles. Vegeu la Fig. 161).
- c) Quan les semicorxeres són graus disjunts, les articula *non-legato*.

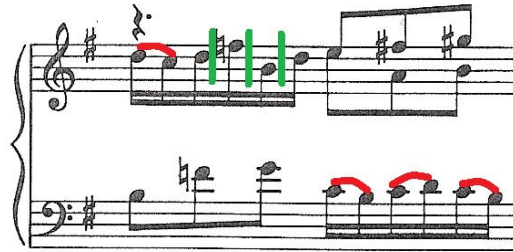


Fig. 162: compàs 10.

1.2.2. Segona part:

En la segona part aplica el mateix criteri que en la primera part (vegeu *b*) i *c*) de l'apartat anterior), i és més fàcil de veure perquè hi ha més fragments que en la primera part en els que la veu del passatge de semicorxeres es queda sola o bé l'altra veu no és molt articulada.

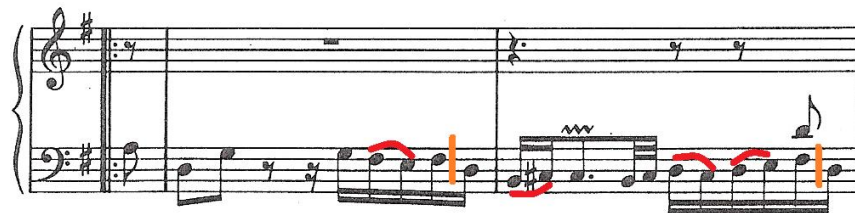


Fig. 163: compassos 33-34.

2. Les corxeres

2.1. 1968

- a) Les corxeres del tema inicial les toca així: la primera *staccato* i la segona *spiccato*. L'anacrusi la toca *staccato-portato*.

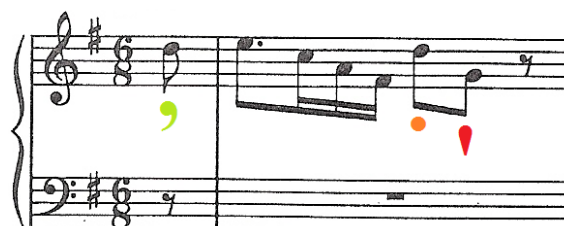


Fig. 164: compàs 1.

- b) De les tres corxeres que formen un temps, si les dues primeres són graus disjunts i la segona i la tercera són graus conjunts, la primera la toca *spiccato* o *staccato-portato*, la segona *legato* i la tercera *staccato*.

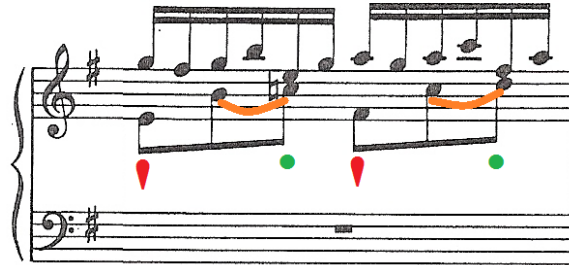


Fig. 165: compàs 5.

- c) Si les tres corxeres són graus disjunts les toca totes tres *staccato*. En cas de que la tercera corxera estigui lligada, la primera la toca *legato* i la segona *spiccato*.

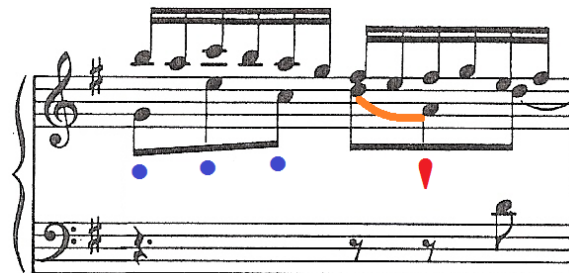


Fig. 166: compàs 6.

- d) Pel que fa a la segona part, podem veure que la figuració que més es repeteix és la mostrada en el punt anterior c), però la toca una mica diferent. La segona i tercera corxera del temps les toca *spiccato*. La primera la toca més llarga que les dues següents: a vegades la toca llarga (sense marcar el final de la nota) i altres la toca *staccato*. La figuració del punt b) també apareix. La toca igual.

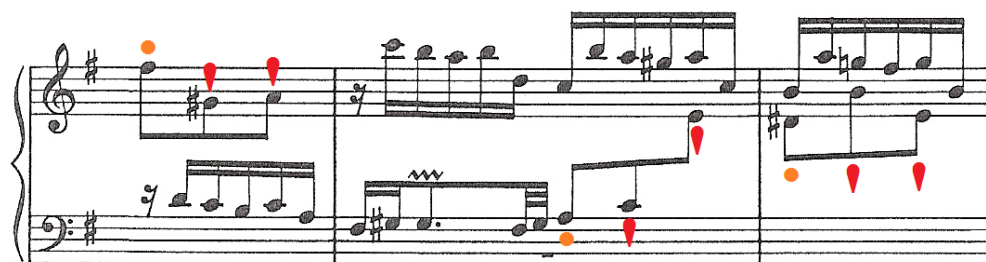


Fig. 167: compassos 42-44
(del 42 i del 44 sols es mostra la 2^a i la 1^a meitat)

2.2. 1986

- a) Les corxeres del tema inicial: l'anacrusi la toca *spiccato*. En el compàs 1, la primera corxera del segon temps la toca *staccato* i la segona *spiccato*.

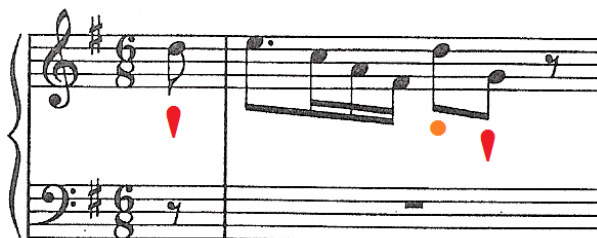


Fig. 168: compàs 1.

- b) De les tres corxeres que formen un temps, si les dues primeres són graus disjunts i la segona i la tercera són graus conjunts, la primera la toca *spiccato*, la segona *legato* i la tercera *spiccato*.

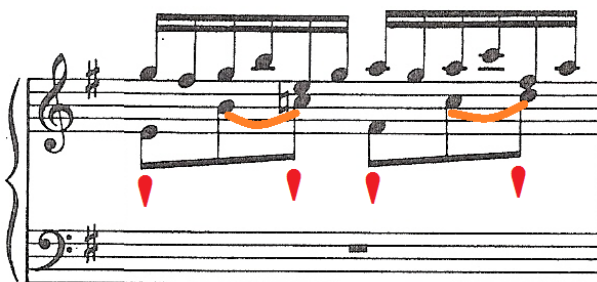


Fig. 169: compàs 5.

- c) Si les tres corxeres són graus disjunts les toca totes *spiccato*. En cas de que la tercera corxera estigui lligada, la primera la toca *staccato* i la segona *spiccato*.

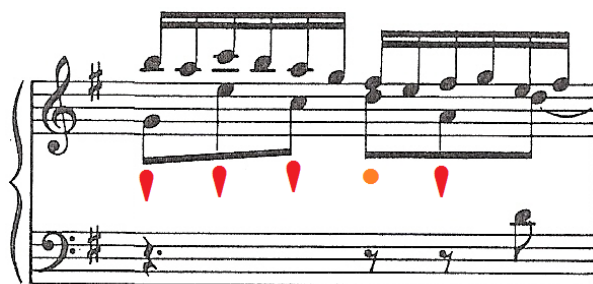


Fig. 170: compàs 6.

- d) Pel que fa a la segona part, podem veure que la figuració que més es repeteix és la mostrada en el punt anterior c). En general sol tocar les tres corxeres de cada temps *staccato*, tot i que algun cop la primera d'elles és llarga. També apareix la figuració del punt anterior b).

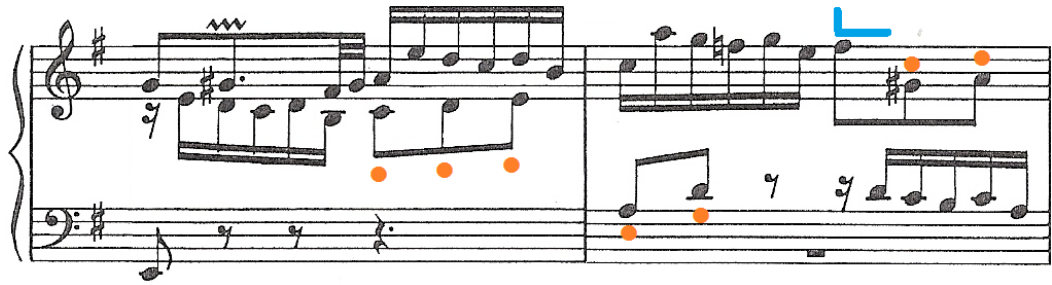


Fig. 171: compassos 41-42.

- FRASEIG

1. 1968

- 1.1. Primera part de la Gigue

- a) Gustav Leonhardt fa una mica de *rubato* sobre l'inici de cada temps i a vegades sobre l'inici de cada compàs, però és sols un accent sobre la primera nota. Quan apareix el tema de la fuga (ja sigui a l'inici o enmig de la Gigue), per exemple, és molt clar que la corxera amb punt dura un pèl més del que hauria de durar.

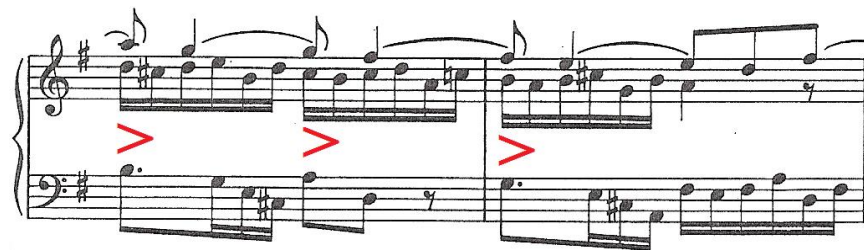


Fig. 172: compassos 13 i 14.

- b) Hi ha alguns fragments, com el dels compassos 20-22, en que aquest accent passa a ser *rubato*.

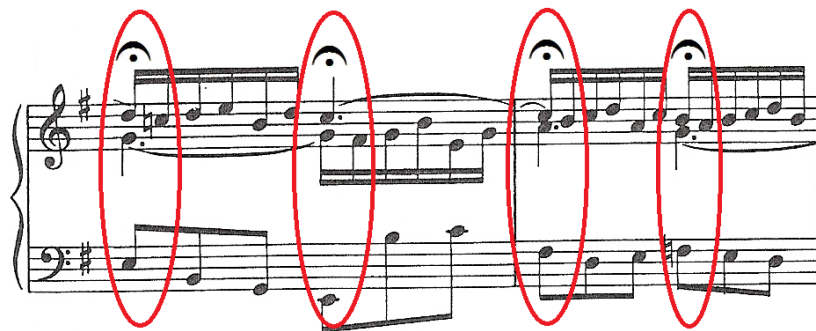


Fig. 173: compassos 21 i 22.

1.2. Segona part de la Gigue

- a) A l'inici de la segona part, en el segon temps del compàs 33, triga un pèl en començar les semicorxeres (fa un accent sobre la primera semicorxera del temps, que en aquest cas és un silenci) i fa un accent sobre la segona semicorxera. Al llarg d'aquesta part, els accents són molt evidents a l'inici dels passatges de semicorxeres que comencen el temps amb un salt intervàlic gran. El motiu en realitat és el mateix, i el que està fent és aplicar l'accent que que abans aplicava sobre el silenci (*Fig. 173*) a les primeres semicorxeres del passatge (*Fig. 174*).

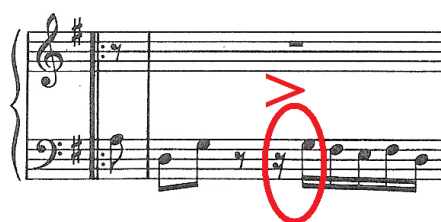


Fig. 174: compàs 33.



Fig. 175: compassos 43 i 44.

- b) En alguns punts, dóna la sensació de que hi ha una mica més d'accent sobre la meitat del temps. Cal dir que aquest és més evident per a l'enregistrament de 1986.



Fig. 176: compassos 56 i 57.

2. 1986

- a) En l'enregistrament de l'any 1986, a diferència d'altres danses de la suite en les que no hi ha gaire *rubato*, en aquesta sí que en trobem. A l'inici de cada temps fa un accent. És molt evident quan apareix el tema en alguna de les veus, en que aquest accent és més aviat *rubato*.



Fig. 177: compassos 23 i 24.

- b) També hi ha alguns punts en que sembla que vol remarcar més la meitat del temps, és a dir, la tercera i quarta semicorxera, i no les primeres. Això ho podem notar en aquells passatges de semicorxeres en que les dues primeres notes van per graus conjunts i les altres per graus disjunts. En la segona part també ho fa en aquells punts on apareix el trino a la meitat del temps.

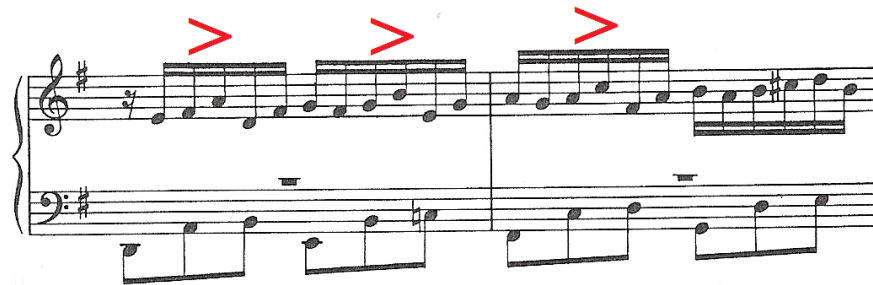


Fig. 178: compassos 26 i 27.

• ORNAMENTACIÓ

1. 1968

1.1. Ornaments que apareixen en l'imprès original:

Aquests ornaments són els que caracteritzen la segona part de la *Gigue* i que es troben a meitat de molts temps (de cada negra amb punt). Els fa tots iguals: toca

els batiments tot el temps que pot per englobar les dues fuses del final del temps (la terminació) en un sol ornament.

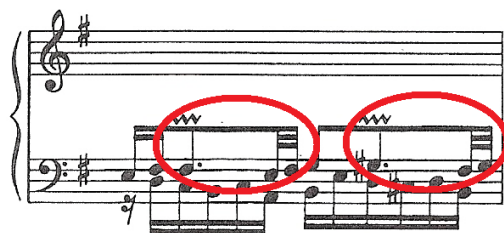


Fig. 179: compàs 36.

1.2. Ornaments afegits:

Sols afegeix dos ornaments que toca en ambdues repeticions. Aquests apareixen en el compàs 57 de la segona part. Són dos pincés sobre la segona corxera de cada temps. Els toca molt ràpids, però lligant l'última nota a la corxera següent.

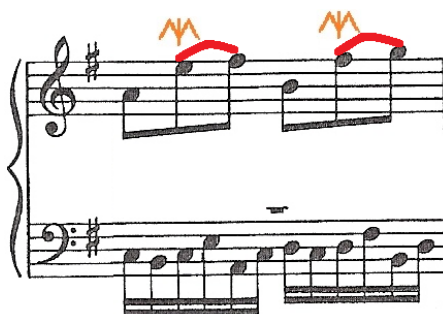


Fig. 180: compàs 57.

2. 1986

2.1. Ornaments que apareixen en l'imprès original:

Toca els ornaments igual que en la versió de 1986: fins que pot englobar en un sol ornament els batiments amb les dues fuses següents. Tot i així, en alguns casos sembla que l'ornament és més relaxat, a vegades perquè fa menys batiments o simplement perquè el toca més relaxat. És el cas de l'ornament del compàs 43. Però en la majoria de casos funciona com en la gravació anterior.

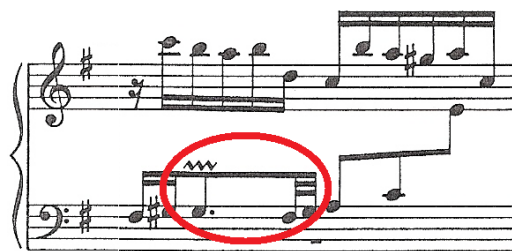


Fig. 181: compàs 43.

2.2. Ornaments afegits:

En aquesta gravació no afegeix cap ornament.

4. CONCLUSIONS

Al llarg de l'elaboració d'aquest treball he pogut veure que, efectivament, Gustav Leonhardt va evolucionar interpretativament al llarg dels divuit anys que distancien els dos enregistraments. En moltes de les fonts consultades parlen de com Gustav Leonhardt es mantenia fidel a la seva manera de tocar amb el pas dels anys. És cert en el sentit de que la manera en com pensava i entenia les peces no canviava de manera dràstica amb el pas del temps. Transformava la manera en com entenia la peça: podia fer-la una mica més lenta o més ràpida, amb una articulació més o menys pronunciada i més o menys variada, amb més *rubato* o menys... però la manera en com l'entenia era un fil conductor entre les dues gravacions. Mai va trencar amb la seva manera de tocar. És per això que podem parlar d'una evolució interpretativa i no de diferents fases en la seva carrera. Hi ha diferents aspectes que ho demostren:

1. L'ARTICULACIÓ

És molt evident com adquireix una gran subtileza a l'hora de tocar la tecla. Sembla que produeix i dona forma a cada nota, tant en l'inici com en la manera en com l'acaba. Aquest nivell de detall, en el primer enregistrament, no està tant desenvolupat. Els finals de les notes, per exemple, no estan tant cuidats.

La primera gravació, tot i tenir coherència interna, si la comparem amb la segona gravació, la primera té una articulació més exagerada, evident. Alhora, utilitza també menys tipus d'articulació.

En l'enregistrament del 1986 el ventall de possibilitats s'amplia, i hi ha una gradació dintre de cada possible articulació, de manera que si vàries notes les considerem *détaché*, aquest pot ser més evident en unes notes i menys en d'altres.

2. EL CLAVICÈMBAL

No podem parlar de l'evolució que hi ha hagut en la segona meitat del segle XX en la construcció de clavicèmbals obviant el paper que va tenir Gustav Leonhardt. No són iguals els claves de finals dels anys 60 que els de la dècada dels 80.

Com hem pogut veure anteriorment¹³¹, Gustav Leonhardt va estar molt implicat en el procés de construcció, i de la mateixa manera que va adquirir un gran nivell de detall i de subtilesa en l'articulació, també va procurar que els instruments responguessin a les exigències del clavecinista, i sabia molt bé com aconsellar als constructors.

Davitt Moroney també ho acredita: explica que l'interès de Gustav Leonhardt per les dinàmiques va ser desenvolupat com una reacció en contra d'algunes de les harmonitzacions i construccions de clavicèmbals de les dècades dels anys 60 i 70, temps en que sovint es feien instruments que no permetien fer aquestes subtileses.

3. L'ORNAMENTACIÓ

Trobem dos aspectes que cal tractar: els ornaments que afegeix i la manera en com interpreta els ornaments comuns en ambdues interpretacions.

Pel que fa als ornaments afegits, podem comprovar que en l'enregistrament de 1968 sol afegir-ne molts, i sobretot en la segona repetició. En el cas de l'enregistrament del 1986, no n'afegeix gairebé mai (la *Sarabande* és una excepció, tot i que els vint ornaments que afegeix en el primer enregistrament queden reduïts a nou en el segon).

Pel que fa a la manera en com ornamenta, podem comprovar que en l'enregistrament de 1986 sol tocar-los amb més delicadesa. Això queda plasmat en l'ús del *fringing* en la segona gravació com a recurs expressiu. També ho trobem en la manera en com toca les *appoggiatures*, que és més cuidada en la segona gravació.

4. LES REPETICIONS

Les repeticions estan escrites en totes les danses menys en el Preludi. Hem pogut observar que en l'enregistrament de 1968 toca totes les repeticions en totes les danses exceptuant l'*Allemande*, i en el cas del *Tempo di Minuetto* sols repeteix la primera part. En canvi, en l'enregistrament de 1986 no toca cap de les repeticions.

Quan va ser entrevistat per David Sherman al 1997, Gustav Leonhardt va dir que les repeticions podien ser pedants en un enregistrament, i que aquestes s'han de tocar si tenen

¹³¹ Consulteu l'apartat 2.6., la pàgina 23.

sentit, no perquè estiguin escrites¹³². És possible que passats divuit anys considerés que les repeticions que havia tocat en l'enregistrament de 1968 ja no tenien sentit.

5. FRASEIG

En aquest aspecte evoluciona moltíssim en els anys que distancien les dues gravacions. El primer enregistrament es caracteritza per un *rubato* sobre el primer temps de cada compàs, molt continu i que es deixa de sentir a mida que avança la peça. En la segona gravació, té una visió més global de la peça.

6. TEMPO

La primera gravació la toca compàs per compàs, mentre que la segona té més continuïtat, motiu pel qual el tactus és més evident en la primera gravació.

7. FUTURS CAMPS D'INVESTIGACIÓ

Amb aquest Treball final de Màster he volgut proposar una nova manera d'analitzar els enregistraments. Fins ara, molts dels estudis comparatius discogràfics no analitzen al detall les gravacions, normalment perquè solen abastar-ne moltes. En aquest Treball s'ha optat per analitzar un cas molt particular amb més profunditat.

Un camp d'estudi que encara no s'ha tractat seria veure si l'evolució interpretativa que ha quedat demostrada a partir d'aquests dos enregistraments respon a l'evolució interpretativa del *revival* de l'*early music*. Caldria veure, doncs, a través d'una comparació discogràfica, si la manera en com tocaven intèrprets com Anner Bylsma¹³³, Frans Brüggen o els Kuijken era similar a la de Gustav Leonhardt a finals de la dècada dels anys 60 i a la meitat de la dècada dels 80.

Es podria comparar també les diferents interpretacions en altres obres que hagi enregistrat Gustav Leonhardt. Seria interessant, per exemple, comparar les diferents interpretacions de les *Variacions Goldberg*. Aquesta obra es distingeix de les altres en el fet de que és

¹³² Consulteu l'apartat 2.4., p. 21.

¹³³ Anner Bylsma (1934-) és un violoncel·lista holandès. A més de les seves interpretacions com a solista, solia tocar en trio amb Frans Brüggen i Gustav Leonhardt. Des del 1962 al 1968 va ser el primer violoncel·lista de la Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam. Vegeu CAMPBELL, Margaret. "Bylsma, Anner." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponible a: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42448>.

l'única que ha enregistrat tres vegades al llarg de la seva carrera (al 1953, 1965 i 1978)¹³⁴. Una comparació discogràfica ens diria molt sobre l'evolució interpretativa d'aquest clavecinista analitzant interpretacions de tres moments molt concrets.

8. METODOLOGIA

Després d'aplicar la metodologia que s'ha exposat en la Introducció he comprovat que aquesta és efectiva, de manera que es podria aplicar a l'anàlisi d'altres gravacions.

L'evolució interpretativa de Gustav Leonhardt, que es veu en l'anàlisi dels dos enregistraments seleccionats, mostra com era conscient del funcionament de l'instrument, de com controlava el pinçament de la corda amb el plectre i de que amb aquest coneixement tant íntim de la mecànica de l'instrument podia crear el so que volia. Crec que no hi ha una manera millor d'acabar el treball que amb les paraules de Christophe Rousset, que expliquen de primera mà aquesta idea:

“He après tot el que jo sé de la tècnica del clavicèmbal a Holanda. Ells ho sabien tot sobre el clavicèmbal allà. És impressionant com Gustav Leonhardt ha pensat en tot, en cada petita reacció de l'instrument, en com funciona el teclat i el plectre i la corda... després de fer una masterclass amb Leonhardt, finalment vaig entendre... què és possible en el clavicèmbal i com fer-lo sonar”¹³⁵.

¹³⁴ Trobareu les referències discogràfiques en la p. 4.

¹³⁵ SHERMAN, Bernard D. (1997). *op. cit.*, p. 194.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAVAYA, Ido (1997). "A French Overture Revisited: Another Look at the Two Versions of BWV831." *Early Music*, vol. 25, núm. 1. (Febrer 1997), pp. 47-58+60-61. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/3128166>.
- ANDERSON, Nicholas. "Harnoncourt, Nikolaus" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 13 de juny de 2015].
Disponible a:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12402?q=harnoncourt&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- _____. "Moroney, Davitt" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 16 de juny de 2015]. Disponible a:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46540?q=moroney&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit
- _____. "Rousset, Christophe" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 12 de juny de 2015]. Disponible a:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43596?q=rousset&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- ANDERSON, Robert (1980). "Six Partitas by Bach, Gustav Leonhardt" [Crítica discogràfica]. *The Musical Times*, vol. 121, núm. 1647 (Maig 1980), p. 321.
- ATTIE, Barbara (2003). *Landowska: Uncommon Visionary* [Enregistrament vídeo]. Nova York: Video Artists International [Attie Goldwater Pontius Productions, 1997]. VAI DVD 4246.
- BABITZ, Sol (1976). "Style and the Performer". *Early Music*, vol. 4, núm. 4 (Octubre 1976), pp. 491+493.
- BACH, J. S. (1971-1989). *Das Kantatenwerk : Sacred cantatas*. [Enregistrament sonor]. Harnoncourt, Nikolaus; Leonhardt, Gustav (directors); Hamburg: Teldec Classics International (Alte Werk). Teldec: 4509-91765-2.

- _____ (1973). *Ejercicios para piano: 1a parte, 6 partitas BWV 825-830* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavicèmbal, intèrpret; Barcelona: BASF, DL 1973. 10-53215 Harmonia Mundi.
- _____ (1976). “Keyboard and Lute Works 1: 6 Partitas”. Jones, Richard (ed.). *The Neue Bach Ausgabe* (1954-2007), vol. 5.1. BA 5046-01.
- _____ (1933). *Bach : Goldberg variations*. Wanda Landowska, clavicèmbal, intèrpret; EMI 5672002.
- _____ (1995). *J.S. BACH: 7 TRANSCRIPTIONS FROM: SONATAS* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavecinista, intèrpret; Neuilly: BMG FRANCE MUSIC, 1995.
- _____ (1996). *6 partitas* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavicèmbal, intèrpret; [S.l.]: Virgin, 1996. 5 61292 2 Virgin.
- BEACH, David W. (2005). *Aspects of Unity in Bach's Partitas and Suites: An Analytical Study*. Rochester, Nova York: University of Rochester Press.
- _____ (2008). “Bach's Partita No. 1 in B♭, BWV 825: Schenker's Unpublished Sketches with Commentary and Alternative Readings”. *Music Theory Spectrum*, vol. 30, núm. 1 (Primavera 2008), pp. 1-34.
- BERRY, Sylvia (2009). “Remembering William Dowd”. Ithaca (Nova York): *Westfield E-NEWSLETTER OF THE WESTFIELD CENTER*, vol. XXI, núm. 3 (Primavera 2009), pp. 8-13 (del .pdf. No apareixen numerades en la revista). [Consultat el 5 de juny de 2015.] Disponible a: <https://westfield.org/public/newsletters/21-3.pdf>
- BOYD, Malcolm (2000). *Bach*. Nova York: Oxford University Press. Col·lecció: The Master Musicians Series.
- BRODKY, Erwin (1960). *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. [Consultat els dies 5 i 6 de juny de 2015]. Disponible a: <https://archive.org/stream/interpretationof002495mbp#page/n337/mode/2up/search/%22partita+v%22>

- BURGESS, Geoffrey (2015). *Well-Tempered Woodwinds: Friedrich von Huene and the Making of Early Music in a New World*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- BUTT, John (1989). "6 *Partitas*, BWV 825-830 by Johann Sebastian Bach, Gustav Leonhardt; *Musikalisches Opfer* by Johann Sebastian Bach, Davitt Moroney, Janet See, John Holloway, Jaap ter Linden, Martha Cook; *Vingt-Quatre Nouveaux Preludes et Fugues (Well-Tempered Clavier, BK II)* by Johann Sebastian Bach, Anne Gallet" [Crítica discogràfica]. *Early Music*, vol. 17, núm. 1 (Febrer 1989), pp. 116-118+121.
- BROWN, Clive. "Articulation marks." [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat al dia 11 de març de 2015].
 Disponible a:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40671>.
- CHEW, Geoffrey. "Articulation and phrasing." [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat al dia 11 de març de 2015].
 Disponible a:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40952>.
- _____. "Legato." [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat al dia 11 de març de 2015].
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16290>.
- COOPER, Barry (1980). "6 *Partiten*, BWV 825-830 by J. S. Bach, Gustav Leonhardt; *The Partitas for Harpsichord; Italian Concerto; French Overture; Complete Variations for Harpsichord* by J. S. Bach, Igor Kipnis" [Crítica discogràfica]. *Early Music*, vol. 8, núm. 4 (Octubre 1980), pp. 571-572.
- CRANMER, Margaret. "Pleyel (ii)" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 16 de juny de 2015]. Disponible a:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21941?q=pley el+landowska&search=quick&source=omo_gmo&pos=15&_start=1#firsthit
- DOWD, William R.; KOSTER, John. "Blanchet" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 13 de juny de 2015].

Disponible a:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03223?q=blanchet&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

DRILLON, Jacques (2009). *Sur Leonhardt*. París: Gallimard, L'infini. ISBN 978-2-07012467-1.

DREYFUS, Laurence (1983). "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century." *The Musical Quarterly*, vol. 69, núm. 3 (Estiu 1983), pp. 297-322.

FABIAN, Dorottya (2000). "Musicology and Performance Practice: In Search of a Historical Style with Bach Recordings." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 41, fasc. 1/3, pp. 77-106. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/902569>

_____ (2003). *Bach Performance Practice, 1945-1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate.

GAGO, Luis (2000). "Todos los caminos conducen a Leonhardt". *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 116-118.

HASKELL, Harry (1996). *The Early Music Revival: A History*. Nova York: Dover Publications. [Londres: Thames and Hudson, 1988].

HAYNES, Bruce (2007). *The End of Early Music : A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press.

HUBBARD, Frank (1965). *Three centuries of harpsichord making*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

HUNT, Edgar (1974). "Gustav Leonhardt. An Interview". [Reproducció de l'entrevista que li va fer l'editor (Edgar Hunt) de *The English Harpsichord Magazine*, vol. 1, núm. 2 (Abril 1974)]. www.harpsichord.org.uk. Disponible a: <http://www.harpsichord.org.uk/EH/Vol1/No2/leonhardt.pdf>

- KORENHOF, Paul (2000). "Un aristócrata musical". *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 122-125.
- KOTTICK, Edward L. (2003). *A History of the Harpsichord*. Bloomington : Indiana University Press.
- KRICKEBERG, Dieter. "Mietke" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 5 de juny de 2015]. Disponible a: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43250?q=Michael+Mietke&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit
- LAMBRECHTS-DOUILLEZ, Jeannine. "Dulcken: (1) Joannes Daniel Dulcken" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 5 de juny de 2015]. Disponible a: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08296pg1?q=Martin+Skowroneck&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit
- LATCHAM, Michael (2006). "Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels". *Early Music*, vol. 34, núm. 1 (Febrer 2006), pp. 95- 109.
- LEDBETTER, David (2002). *Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. New Haven ; London : Yale University Press.
- LEONHARDT, Gustav (1952). *The Art of Fugue: Bach's last harpsichord work. An Argument*. La Haia: Martinus Nijhoff.
- _____ (1985). *L'art de la fugue : dernière œuvre de Bach pour le clavecin: argumentation* [Trad. DRILLON, Jacques]. Luynes: Editions Van de Velde [La Haia: Martinus Nijhoff, 1952].
- _____ (1993). "PREFACE". ROSENHART, Kees. *The Amsterdam Harpsichord Tutor*. 4^a ed. Amsterdam: Saul B. Groen. [Amsterdam, ed. original, 1977].
- MARTÍNEZ MIURA, Enrique (2001). *Bach. Obra completa comentada. Discografía comentada*. Barcelona: Península (2^a ed. actualitzada), Guías Scherzo, 4. ISBN 8483073803.

- _____. (2007). “De la tecla a la batuta”. *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 122-125.
- MCALLISTER, Alastair (2014). *Talking Harpsichords*. Victoria (Australia): The Rhykane Press. ISBN-13: 978-0992287283.
- MORGAN, Paula. “Dreyfus, Laurence” [en línia]. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. [Consultat el 12 de juny de 2015]. Disponible a: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46964?q=dreyfus&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit
- MORONEY, Davitt (2012). “Gustav Maria Leonhardt (May 30, 1928 – January 16, 2012): A Personal Tribute by Davitt Moroney”. *Westfield: Newsletter of the Westfield Center*, vol. 23, núm. 1 (2012). Disponible a: <https://westfield.org/public/newsletters/Westfield%20Newsletter%20231a%20%28Gustav%20Leonhardt%29.pdf>
- _____. (2013). “Gustav Leonhardt’s ‘authenticity’”. *Early Music*, vol. 41, núm. 1, pp. 86-98.
- MURPHY, Michael Troy (2008). *Performance Practice of Johann Sebastian Bach's "Passio Secundum Johannem" - A Study of 25 Years of Recorded History (1982-2007) as Influenced by Events Surrounding the Historically Informed Performance Movement*. Tesi doctoral: Florida State University.
- NEWMAN, Anthony (1995). *Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J.S. Bach*. 2^a ed. Stuyvesant, NY: Pendragon Press. [Nova York, ed. original, 1985]. ISBN: 0945193645.
- ORNOY, Eitan (2006). “Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances.” *Early Music*, vol. 34, núm. 2. (Maig 2006), pp. 233-247. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/3805843>.
- ORTEGA BASAGOITI, Rafael (2007). “Indiscutible autoridad”. *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 122-125.

PRAETORIUS, Michael et al. (1950). *17TH CENTURY ORGAN MUSIC* [Enregistrament sonor]. Gustav Leonhardt, clavicèmbal, intèrpret; Nova York: Vanguard (Bach Guild). BG 529.

RIPIN, Edwin M.; SCHOTT, Howard/WHITEHEAD, Lance. "Harpsichord, §4: 18th century, § (iv) Germany and other European countries." [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 5 de juny de 2015]. Disponible a:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12420pg4#S12420.4.4>

ROSENBLUM, Sandra P. "Concerning Articulation on Keyboard Instruments: Aspects from the Renaissance to the Present." *Performance Practice Review*, Vol. 10, núm. 1 (Primavera 1997), pp. 31-40. Disponible a:
<http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1189&context=ppr>

RUBINOFF, Kailan R. (2014). "The Grand Guru of Baroque Music': Leonhardt's antiquarianism in the progressivist 1960s." *Early Music*, vol. 42, núm. 1. (Març 2014), pp. 23-35.

SADIE, Julie Anne; SADIE, Stanley. "Kuijken." [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 17 de juny de 2015]. Disponible a:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15650?q=Kuijken&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit

SALTER, Lionel. "Landowska, Wanda" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponible a:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15951?q=landowska+&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit.

SCHOTT, Howard (2002). "Forqueray's "Pièces de clavecin"" [Crítica discogràfica]. *Early Music*, vol. 30, núm. 3 (Agost 2002), pp. 479-481.

_____. "Dowd, William (Richmond)" [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 5 de juny de 2015]. Disponible a:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08101?q=william+dowd&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

_____. “Skowroneck, Martin (Franz Hermann)” [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 5 de juny de 2015].

Disponible a:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25938?q=skowroneck+&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

_____; LEONHARDT, Gustav (1992). “Ein Volkommener Music-Meister'. Gustav Leonhardt in Profile”. *The Musical Times*, vol. 133, núm. 1796 (Octubre 1992), pp. 514-516. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/1002710>

_____; ELSTE, Martin. “Harpsichord, §5(i): After 1800; § (iii) Since 1940.” [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 5 de juny de 2015]. Disponible a:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12420pg5#S12420.5.3>

SCHULENBERG, David (2006). *The Keyboard Music of J.S. Bach*. 2ª ed. Nova York: Routledge. [Nova York, ed. original, 1992].

SEMPÉ, Skip (1995). “Gustav Leonhardt and the Little Red Harpsichord”. *Memorandum XXI - Essays & Interviews on Music & Performance*. [S.l.]: Paradiso, 2013. Consultable a: <http://stravagante.com/skip-sempe/memorandum-xxi/>

SHERMAN, Bernard D. (1997). *Inside early music: conversations with performers*. New York: Oxford University Press. ISBN 0195097084.

SKOWRONECK, Martin (2003). *Cembalobau: Erfahrungen und Erkenntnisse aus der Werkstattpraxis*. Bergkirchen : PPVMedien, Ed. Bochinsky.

_____; SKOWRONECK, Tilman (2002). “The Harpsichord of Nicholas Lefebvre 1755' the Story of a Forgery without Intent to Defraud”. *The Galpin Society Journal*, vol. 55 (Abril 2002), pp. 4-14+161.

STENZL, Jürg. “Müller, Eduard” [en línia]. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. [Consultat el 5 de juny de 2015]. Disponible a:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19313?q=eduard+muller&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

SWEELINCK, Jan Pieterszoon (1968). *Opera Omnia, Volume I, Fascicle I: Keyboard Works: Fantasias and Toccatas*. [Música impresa]. LEONHARDT, Gustav [ed.]. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

SWICH, Luigi. [Catàleg discogràfic de Gustav Leonhardt] [en línia]. [Consultat el 16-3-2015]. Disponible a: <http://users.libero.it/enrico.gustav/Leonhardt/home.htm>

THOMSON, JM. “Brüggen [Brueggen], Frans” [en línia]. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. [Consultat el 17 de juny de 2015]. Disponible a:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04132?q=Br%C3%BCggen&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit

TUNNICLIFFE, Stephen (2000). “Wolfgang Graeser (1906-28): A Forgotten Genius.” *The Musical Times*, vol. 141, núm. 1870 (Primavera, 2000), pp. 42-44. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/1004368>.

VAYÓN, Pablo J. (2000). “Discografía: Retrato del holandés impassible”. *Scherzo*, vol. 16, núm. 153 (Abril 2001), p. 122-125.

VINAY, Gianfranco (1995). “L'interprétation comme analyse: les Variations Goldberg.” *Revue de Musicologie*, vol. 81, núm. 1, pp. 65-86. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/947350>.

WATCHORN, Peter (2007). *Isolde Ahlgrimm, Vienna and the Early Music Revival*. Hampshire: Ashgate Publishing, Ltd.

ANNEX 1:

CATALOGACIÓ DISCOGRÀFICA

DE LES OBRES PER A CLAVICÈMBAL DE J. S. BACH

INTERPRETADES PER GUSTAV LEONHARDT

Nº	Discogràfica	Any	Títol	Obres de Bach per a clavicèmbal que conté
1	Vanguard Classics	1953	<i>ART OF FUGUE/ Bach</i>	BWV 1080
2	Vanguard Classics	1953	<i>J. S. Bach/ Goldberg Variations</i>	BWV 988
3	DHM	1963	<i>Johann Sebastian Bach: Partita D-dur/ Toccata e-moll/ 2 Ricercare aus dem Musikalischen Opfer</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Partita nº 4 en re major BWV 828 • Toccata en mi menor BWV 914 • Extractes de l'<i>Ofrena musical</i> BWV 1079: Ricercare a 3 i Ricercare a 6.
4	DHM	1964	<i>Johann Sebastian Bach: Französische Suite Nr. IV Es-dur/ Englische Suite Nr. III g-moll/ Partita Nr. II c-moll</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Suite francesa Nº 4 en mi bemoll major (BWV 815); • Suite anglesa Nº 3 en sol menor (BWV 808); • Partita Nº2 en do menor (BWV 826).
5	Teldec (Telefunken-Decca)	1964	<i>GIROLAMO FRESCOBALDI/ FRANÇOIS COUPERIN/ GEORG BÖHM/ JOHANN SEBASTIAN BACH</i>	<i>Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo</i> , BWV 992.
6	Teldec (Telefunken-Decca)	1965	<i>Johann Sebastian Bach/ Goldberg Variations/ circa 1740</i>	BWV 988
7	DHM	1967	<i>J. S. BACH: DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER TEIL II</i>	BWV 870 - BWV 893
8	Teldec (Telefunken-Decca)	1967	<i>FARNABY / TOMKINS / FRESCOBALDI / JOH. SEB. BACH / JOH. CHR. BACH – Cembalomusik auf Originalinstrumenten</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Preludi i Fuga en la menor, BWV 895. • Suite en fa menor, BWV 823.

				<ul style="list-style-type: none"> • Preludi i Fuga en re menor, BWV 899.
9	DHM	1968	<i>Johann Sebastian Bach: Partita I B-dur BWV 825/ Partita V G-dur BWV 829</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Partita en si bemoll major (BWV 825); • Partita en sol major (BWV 829)
10	DHM	1969	<i>JOHANN SEBASTIAN BACH: DIE KUNST DER FUGE</i>	<i>L'Art de la Fuga</i> (BWV 1080) ¹³⁶
11	Teldec (Telefunken-Decca)	1969	<i>Johann Sebastian Bach/ Sonatas for Harpsichord G and d/ Prelude/Fugue d for Organ</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonata en Sol Major per a clavicèmbal (BWV 1005).¹³⁷ • Preludi i Fuga en re menor per orgue, BWV 539. • Sonata en re menor per clavicèmbal (BWV 1003)¹³⁸
12	DHM	1969	<i>ALTE CEMBALI aus Italien, Deutschland und den Niederlanden</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Adagio, BWV 968 • Preludi, Fuga i Allegro, BWV 998
13	DHM	<ul style="list-style-type: none"> • 1967 (BWV 831); • 1965 (BWV 971 i BWV 998) 	<i>Johann Sebastian Bach: Clavier-Übung 2. Teil Partita h-moll BWV 831/ Italienisches Konzert F-dur, BWV 971/ Praeludium, Fuge und Allegro Es-dur, BWV 998</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Partita en si menor (BWV 831); • <i>Concert Italià</i> en fa major (BWV 971); • Preludi, Fuga i Allegro en mi bemoll major (BWV 998)
14	DHM	<ul style="list-style-type: none"> • 1963 (BWV 828); • 1964 (BWV 826); • 1968 (BWV 825 i BWV 829); 	<i>JOHANN SEBASTIAN BACH: Sechs Partiten CLAVIERÜBUNG ERSTER TEIL</i>	Partites BWV 825-830

¹³⁶ Els *Contrapunctus* 12a, 12b, 18a i 18b els toca Gustav Leonhardt amb Bob van Asperen.

¹³⁷ Aquesta és una transcripció per a clavicèmbal de la Sonata BWV 1005 per a violí.

¹³⁸ Transcripció original de la Sonata per a violí sol, BWV 1003.

		<ul style="list-style-type: none"> • 1970 (BWV 827 i BWV 830) 		
15	DHM	<ul style="list-style-type: none"> • 1963 (BWV 828); • 1964 (BWV 826); • 1968 (BWV 825 i BWV 829); • 1970 (BWV 827 i BWV 830) 	<i>J. S. Bach: Clavierübung Teil/Part I, Sechs Partiten BWV 825-830</i>	Partites BWV 825-830
16	Teldec (Telefunken-Decca)	1970	<i>JOHANN SEBASTIAN BACH/ Werke für Cembalo</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Fantasia Cromàtica i Fuga en re menor, BWV 903 • <i>Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo</i>, BWV 992 • Fantasia i Fuga en la menor, BWV 904 • Suite en mi menor, BWV 996¹³⁹
17	DHM	1972-1973	<i>J. S. BACH/ DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER 1 + 2 TEIL</i>	<ul style="list-style-type: none"> • BWV 846 – BWV 869; BWV 870 – BWV 893
18	Seon (Philips)	1973	<i>Johann Sebastian Bach/ Englische Suiten</i>	BWV 806-811
19	Seon (Philips)	1974	<i>Johann Sebastian Bach/ Inventionen/ Sinfonien</i>	<ul style="list-style-type: none"> • BWV 772-786 • BWV 787-801
20	Seon (Philips)	1975	<i>Johann Sebastian Bach/ Französische Suiten</i>	BWV 812-817

¹³⁹ L'original és per a llaüt.

21	DHM	1975	<i>J.S. BACH: 7 TRANSCRIPTIONS</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Partita BWV 1002 • Partita BWV 1004 • Partita BWV 1006.¹⁴⁰
22	DHM	1976	<i>J. S. BACH: GOLBERG VARIATIONEN</i>	BWV 988
23	Seon (Philips)	1976-1977	<i>Johann Sebastian Bach/ Italienisches Konzert/ Toccata D-Dur/D-Moll/ Fuge a-moll/ Fantasie c-moll</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Concert Italià, BWV 971 • Toccata en re major, BWV 912 • Toccata en re menor, BWV 913 • Fantasia i Fuga en la menor, BWV 944 • Fantasia i Fuga en do menor (fuga incompleta), BWV 906
24	Seon (Rca)	1979	<i>Johann Sebastian Bach/ 2 Suiten für Cembalo BWV 1010/BWV 995/ Chromatische Fantasie und Fuge</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Suite en mi bemoll major, BWV 1010.¹⁴¹ • Suite en sol menor, BWV 995.¹⁴² • Fantasia Cromàtica i Fuga en re menor, BWV 903
25	Emi Reflexe	1984	<i>J. S. BACH/ Englische Suiten/ English Suites/ Suites Anglais</i>	BWV 806-811
26	Philips	1984	<i>J. S. BACH/ SUITE BWV 996/ TOCCATA BWV 914/ Capriccio BWV 992 / Fantasia & Fugue BWV 904 / Prelude, Allegro & Fugue BWV 998</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Suite en mi menor, BWV 996 • Fantasia i Fuga en la menor, BWV 904 • Toccata en mi menor, BWV 914 • <i>Capriccio</i> en si bemoll major "Sopra la lontananza del suo fratello diletissimo", BWV 992

¹⁴⁰ Transcrites per Gustav Leonhardt.

¹⁴¹ Versió per a clavicèmbal de la Suite per violoncel No.4.

¹⁴² Versió per a clavicèmbal de la Suite per llaüt.

				<ul style="list-style-type: none"> • Preludi, Fuga i Allegro en mi bemoll major, BWV 998
27	DHM	1985	<i>J. S. BACH: Sonata d-moll und G-dur nach BWV 1001 und BWV 1005 Suite D-dur nach BWV 1012</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Sonata BWV 1001 • Sonata 1005 • Suite BWV 1012¹⁴³
28	Emi Reflexe	1986	<i>J. S. BACH/ Clavier-Übung 1. Teil - 6 Partiten/ Partitas</i>	BWV 825-830
29	Philips	1988	<i>GUSTAV LEONHARDT - harpsichord recital cembalo recital</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Ària de les Variacions Goldberg, BWV 988 • 4 Kleine Präludien, BWV 924, 927, 940 i 929. • 2 Minuets, BWV Anh. 114 & Anh. 115 (també atribuïts a Christian Pezold (1677-1733?)) • Preludi i Fuga en Mi Major BWV 878
30	Philips	1988	<i>GUSTAV LEONHARDT/ CLAVICHORD RECITAL</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Fantasia i Fuga en la menor, BWV 904 • Suite Francesa nº2 en do menor, BWV 813
31	Alpha	1995	<i>Bach - Bull - Byrd - Gibbons - Hassler - Pachelbel - Ritter - Storgers</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Fantasia en do menor, BWV 1121 • Ària variata, BWV 989 • Partita sobre "O Gott, du frommer Gott", BWV 767

¹⁴³ Transcrites per Gustav Leonhardt.

ANNEX 2:

EDICIÓ URTEXT DE LA PARTITURA ANALITZADA

Partita 5

BWV 829

1. Praeambulum

The musical score for Partita 5, BWV 829, 1. Praeambulum, is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The piece consists of 16 measures. The score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9. The fourth system starts at measure 13. The fifth system starts at measure 16. The piece ends with a final chord in the fifth system.

20

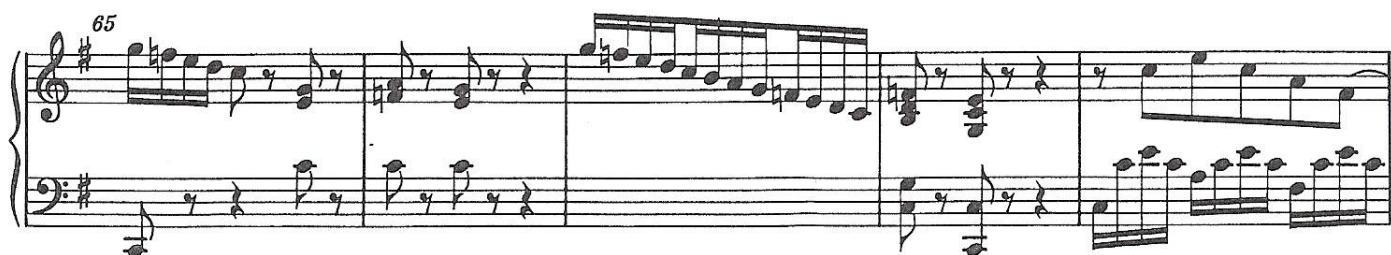
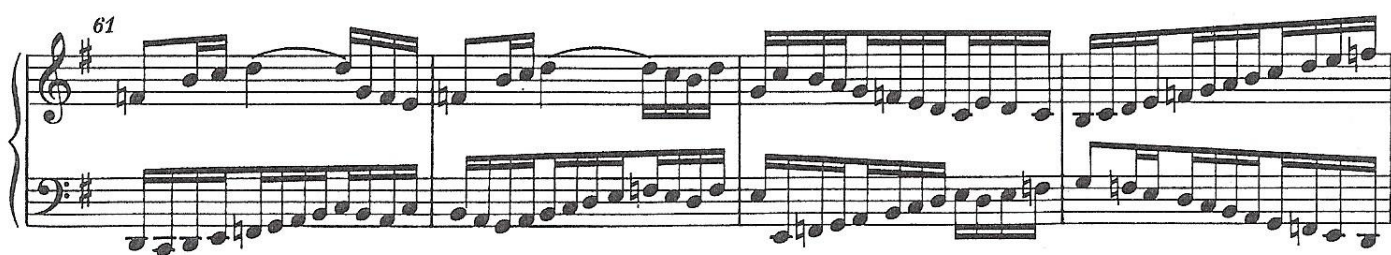
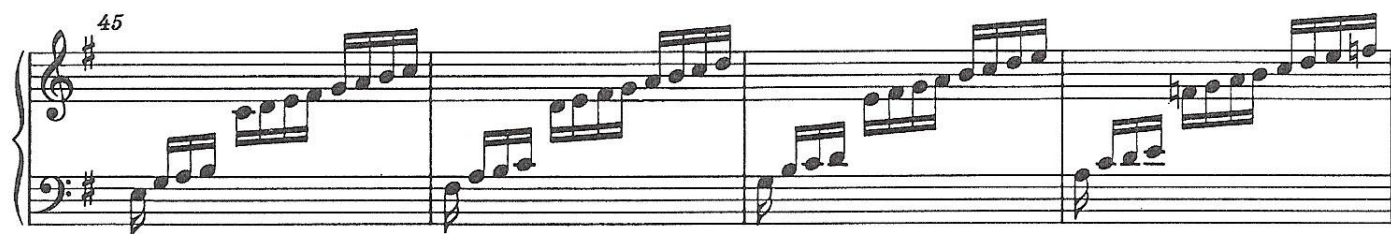
24

28

32

36

40



70

70

75

75

79

79

83

83

87

87

91

91

2. Allemande

This musical score is for a piece titled "2. Allemande". It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of seven systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff joined by a brace. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The third system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and beams, as well as dynamic markings like *pp* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

15

Handwritten musical notation for measures 15 and 16. The key signature is one sharp (F#). Measure 15 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 16 continues the melodic development in the treble and the supporting line in the bass.

17

Handwritten musical notation for measures 17 and 18. The key signature is one sharp (F#). Measure 17 shows a continuation of the melodic line in the treble and the supporting line in the bass. Measure 18 features a more active bass line with eighth notes.

19

Handwritten musical notation for measures 19 and 20. The key signature is one sharp (F#). Measure 19 includes a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 20 continues the melodic development in the treble and the supporting line in the bass.

21

Handwritten musical notation for measures 21 and 22. The key signature is one sharp (F#). Measure 21 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 22 continues the melodic development in the treble and the supporting line in the bass.

23

Handwritten musical notation for measures 23 and 24. The key signature is one sharp (F#). Measure 23 shows a continuation of the melodic line in the treble and the supporting line in the bass. Measure 24 features a more active bass line with eighth notes.

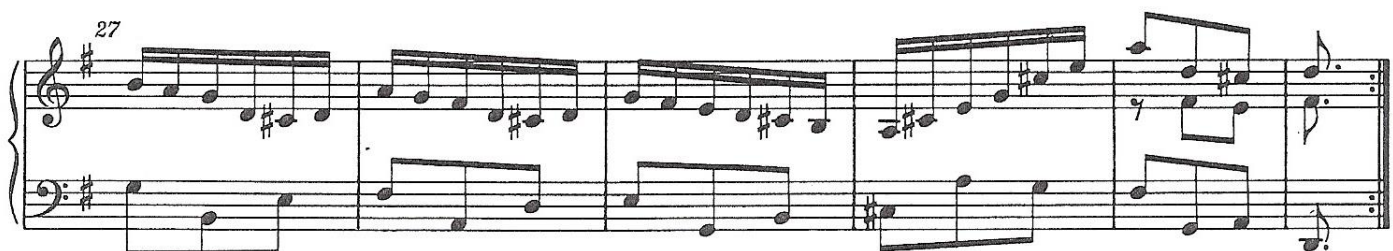
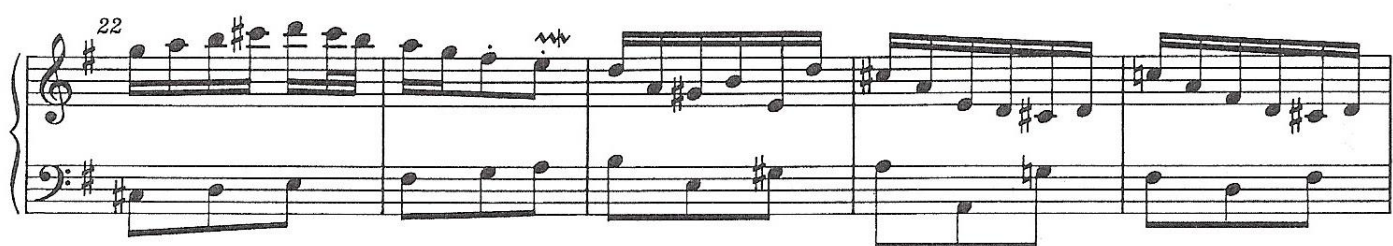
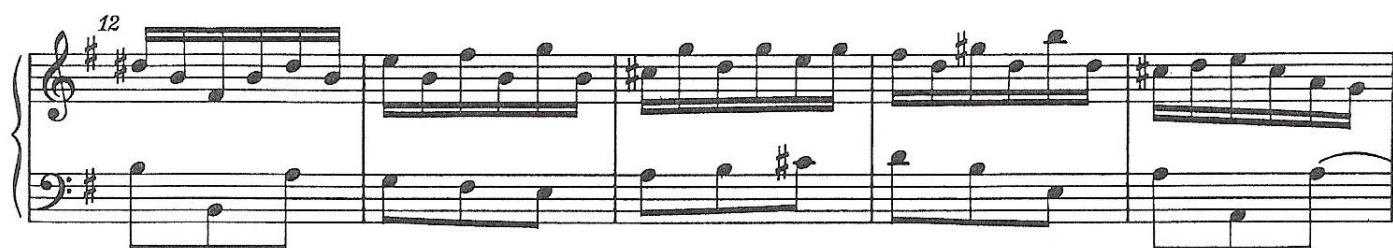
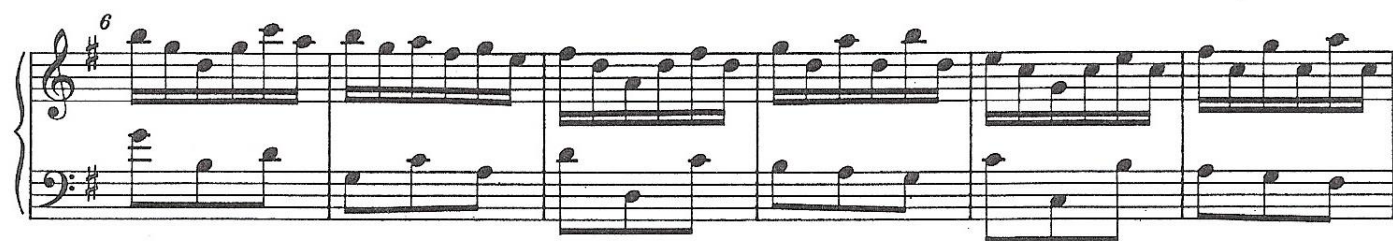
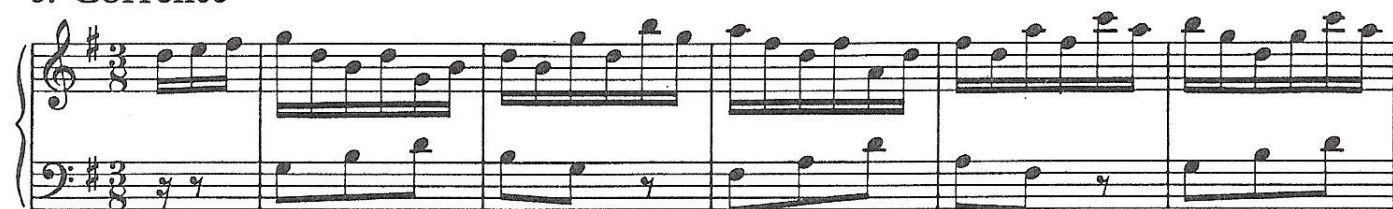
25

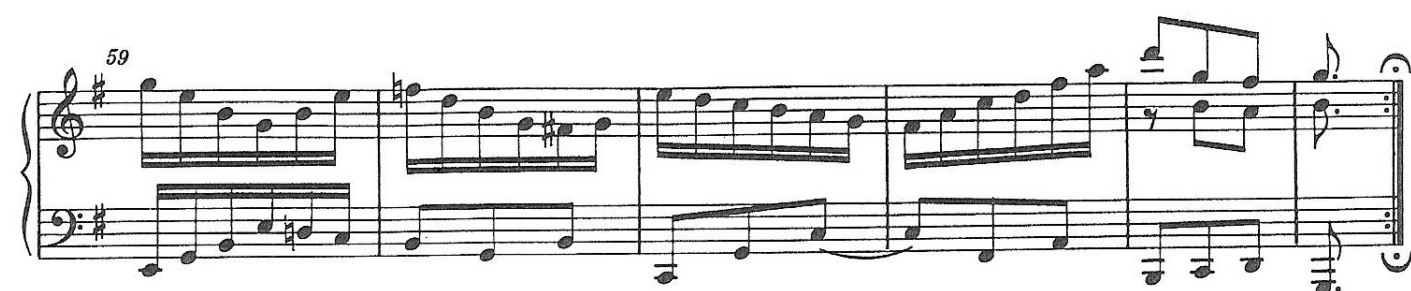
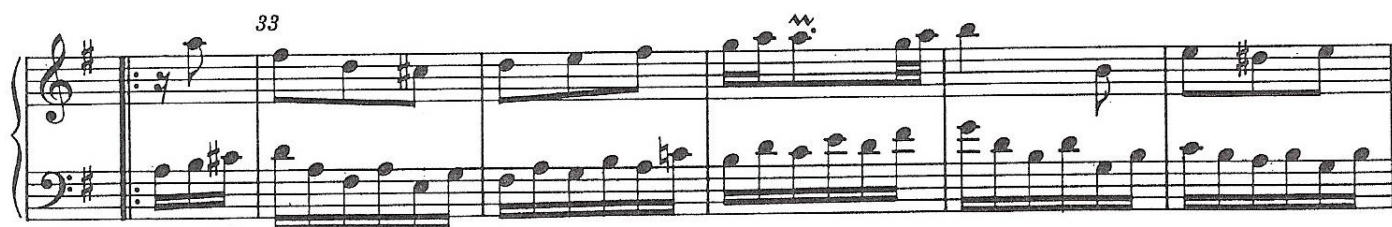
Handwritten musical notation for measures 25 and 26. The key signature is one sharp (F#). Measure 25 includes a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 26 continues the melodic development in the treble and the supporting line in the bass.

27

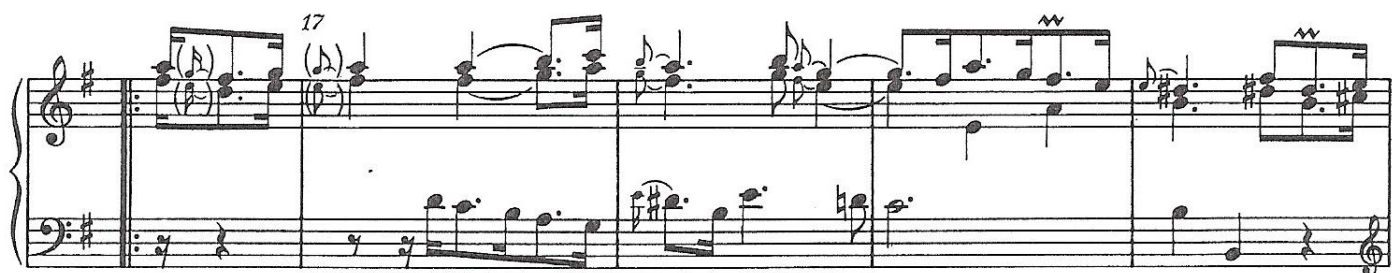
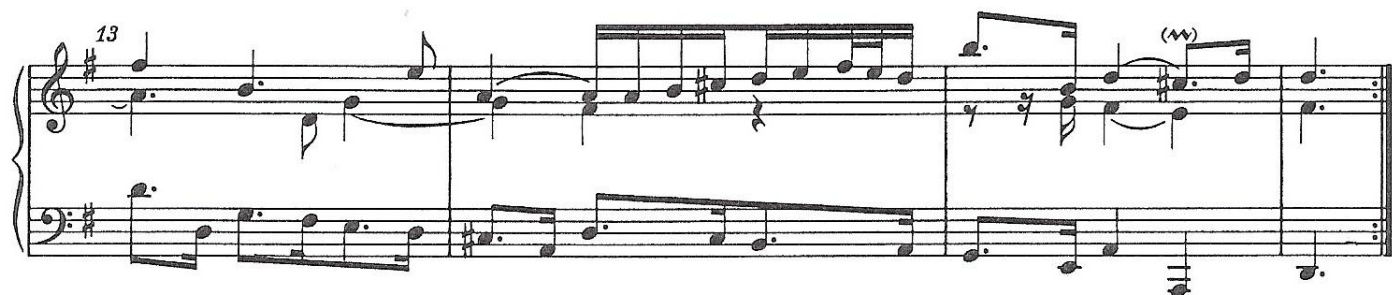
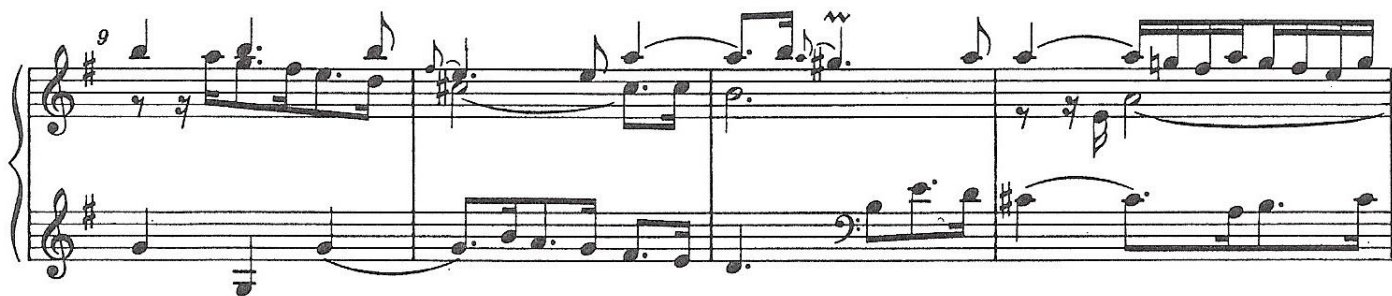
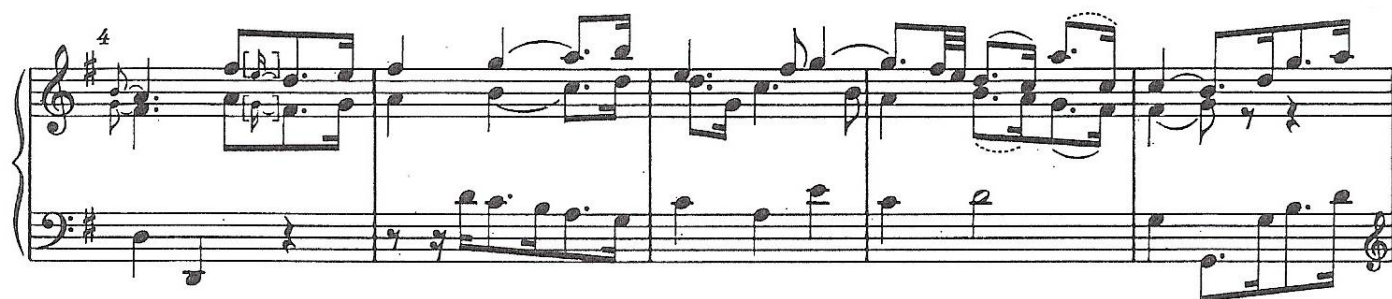
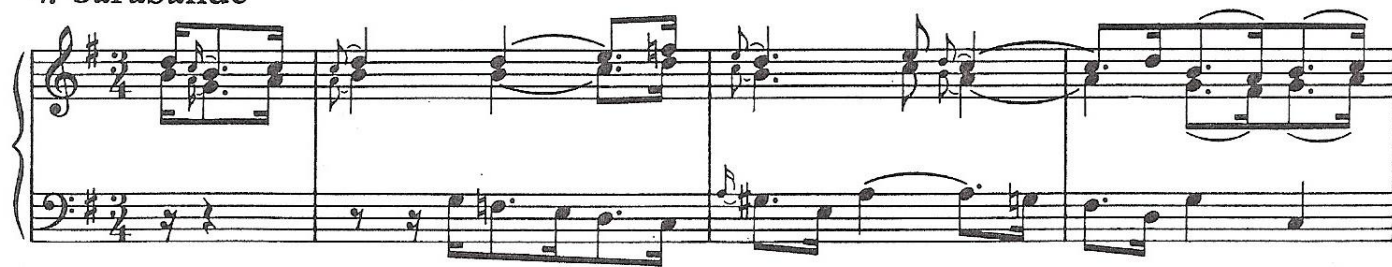
Handwritten musical notation for measures 27 and 28. The key signature is one sharp (F#). Measure 27 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 28 continues the melodic development in the treble and the supporting line in the bass.

3. Corrente





4. Sarabande



21

This system contains measures 21 through 24. The treble clef staff features a series of chords and melodic fragments, including a half note G#4 and a quarter note A#4. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes, including a half note G#2 and a quarter note A#2.

25

This system contains measures 25 through 28. The treble clef staff shows a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, including a half note G#4 and a quarter note A#4. The bass clef staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern, including a half note G#2 and a quarter note A#2.

29

This system contains measures 29 through 32. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a half note G#4 and a quarter note A#4. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes, including a half note G#2 and a quarter note A#2.

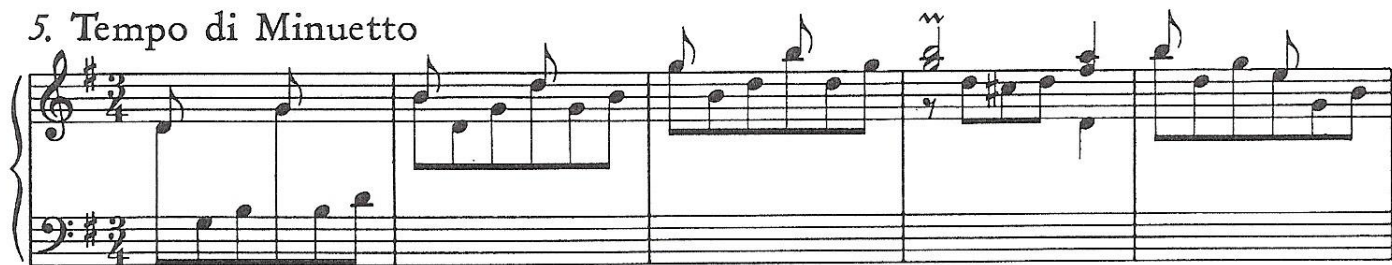
33

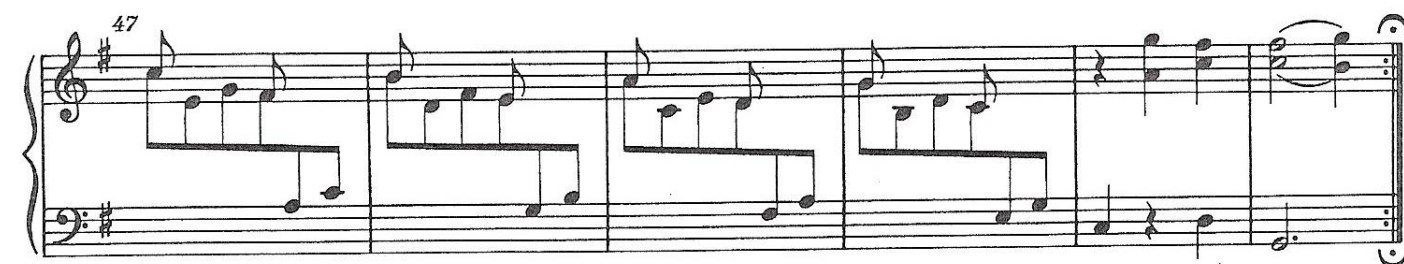
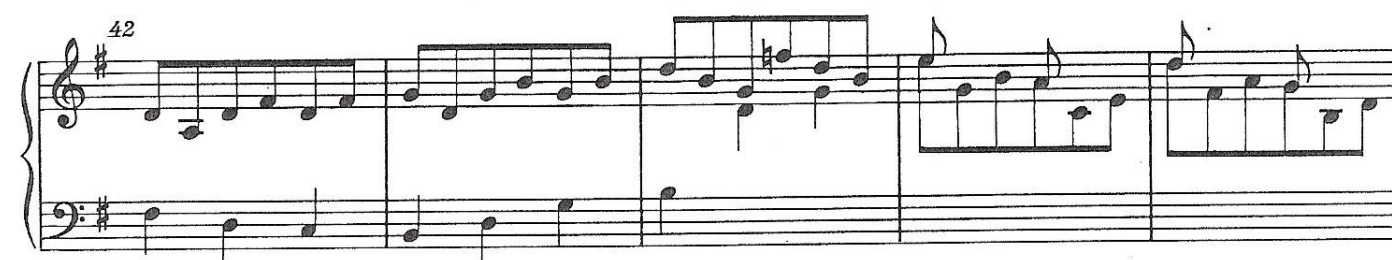
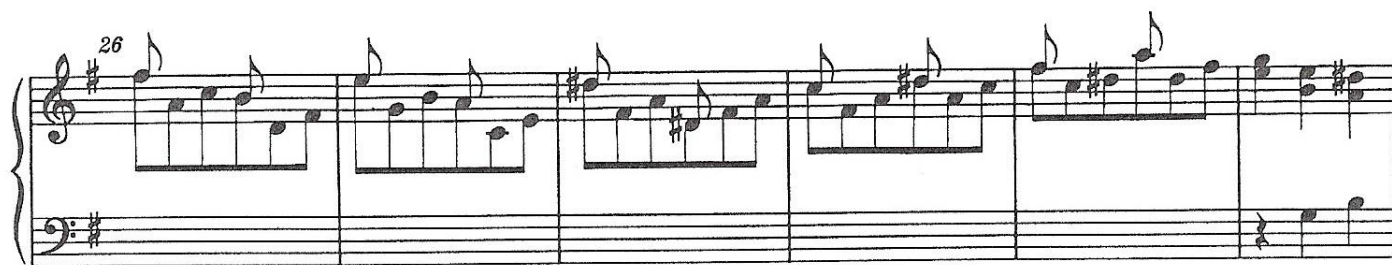
This system contains measures 33 through 36. The treble clef staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a half note G#4 and a quarter note A#4. The bass clef staff continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern, including a half note G#2 and a quarter note A#2.

37

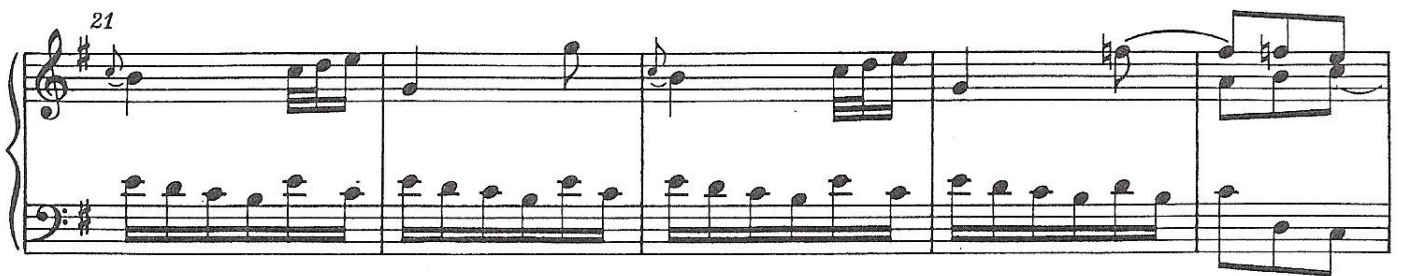
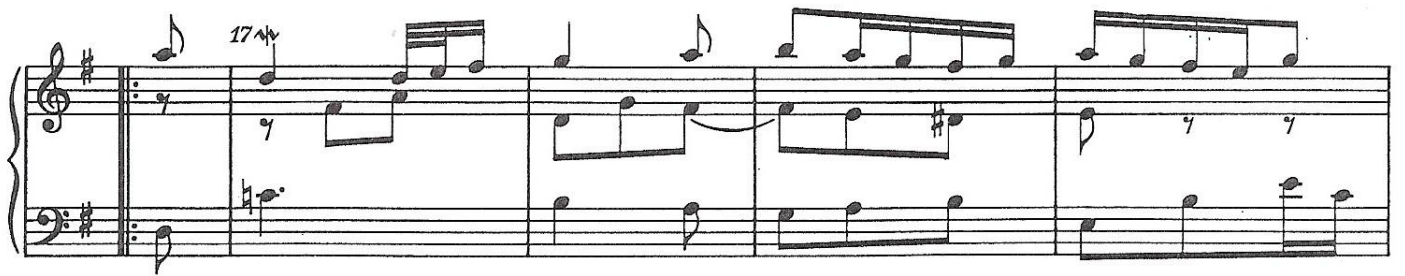
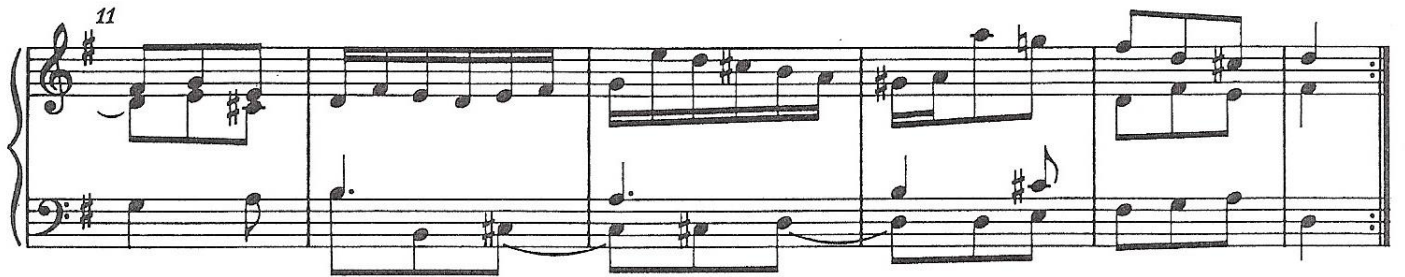
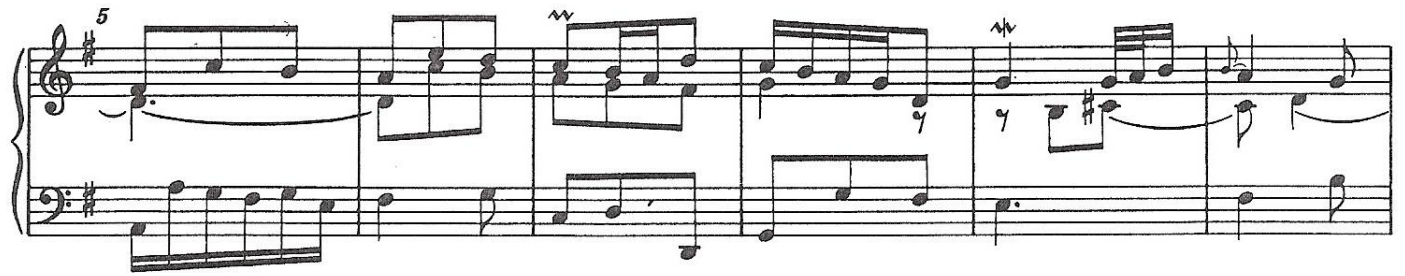
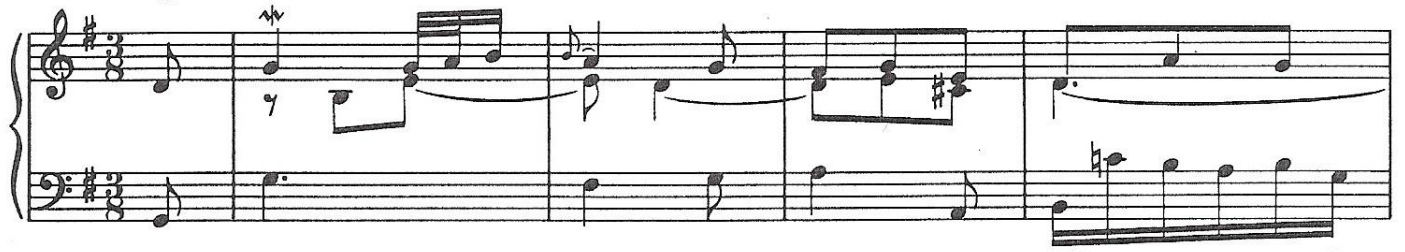
This system contains measures 37 through 40. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a half note G#4 and a quarter note A#4. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes, including a half note G#2 and a quarter note A#2.

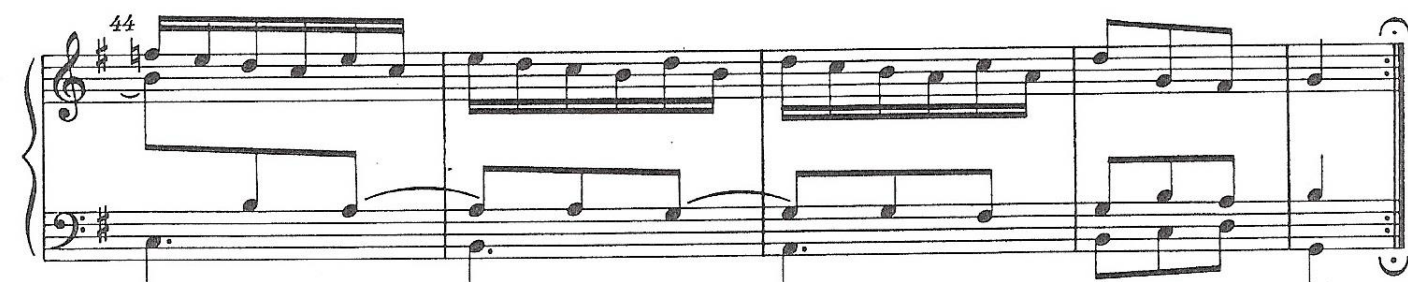
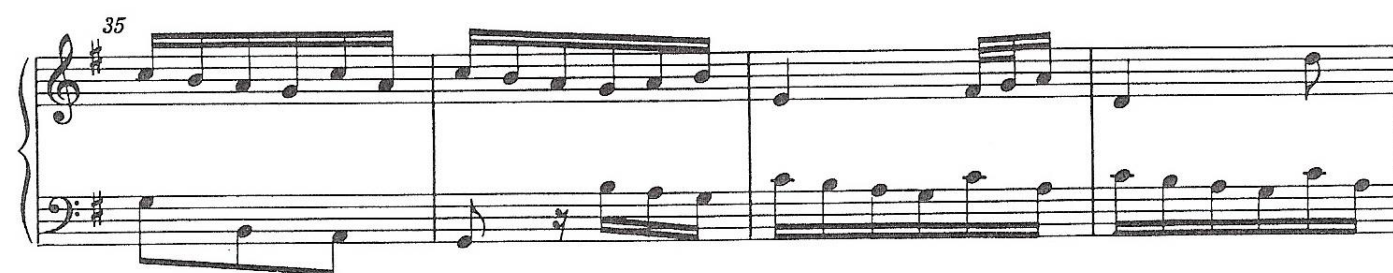
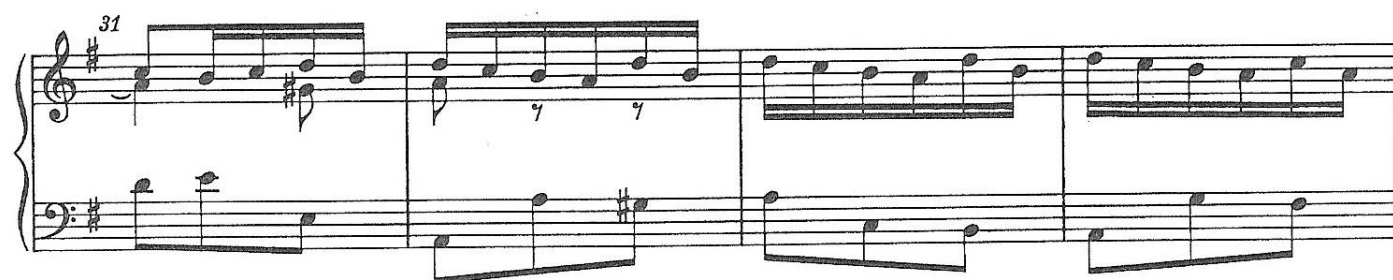
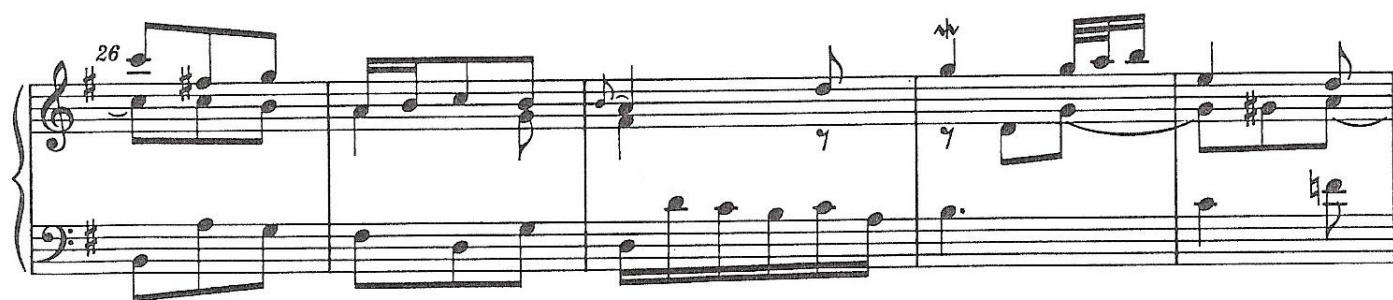
5. Tempo di Minuetto



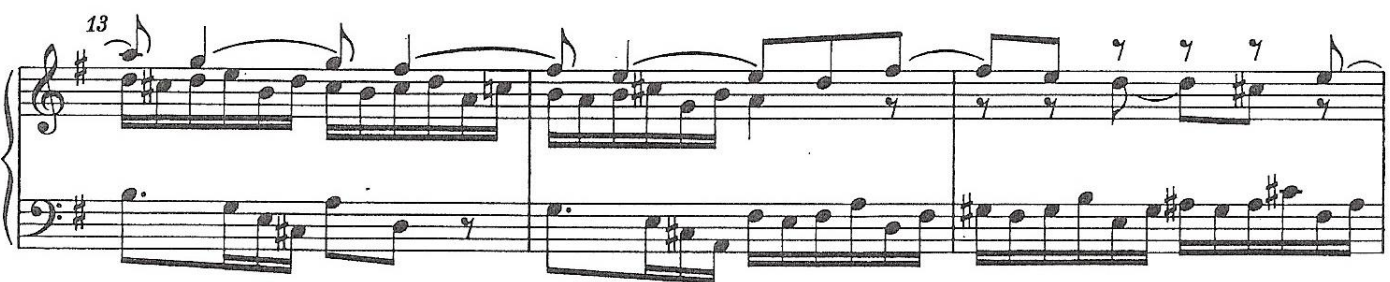
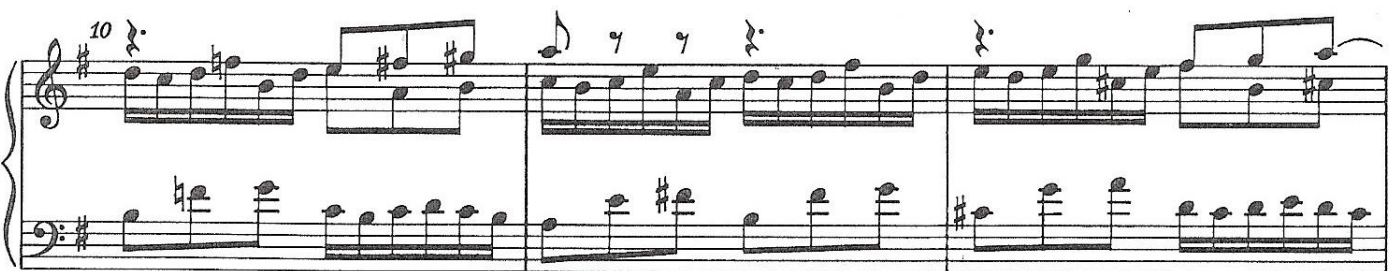
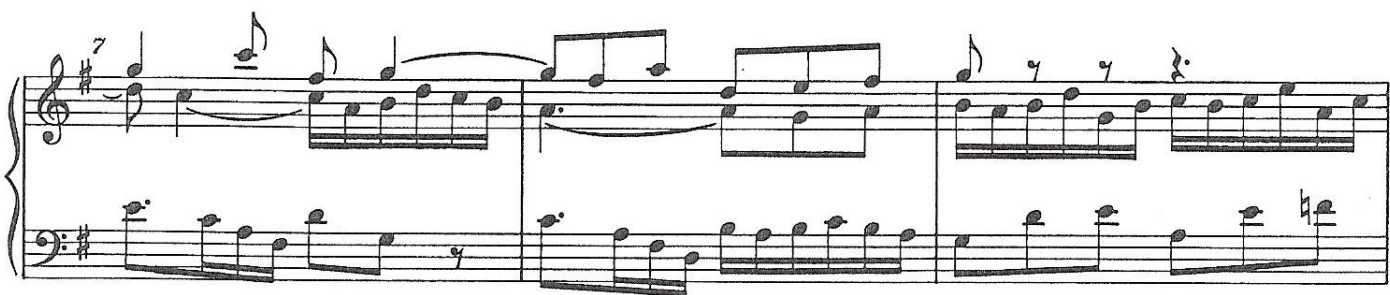
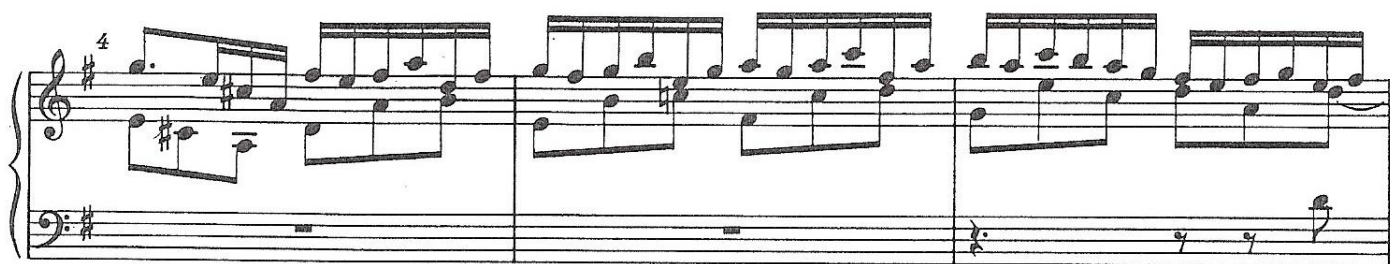
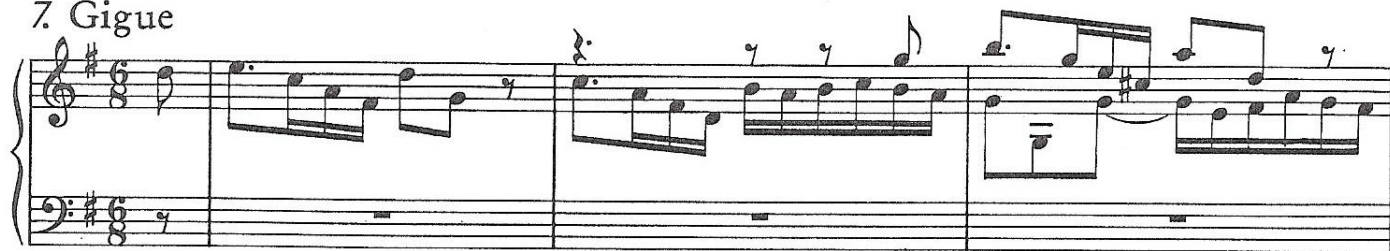


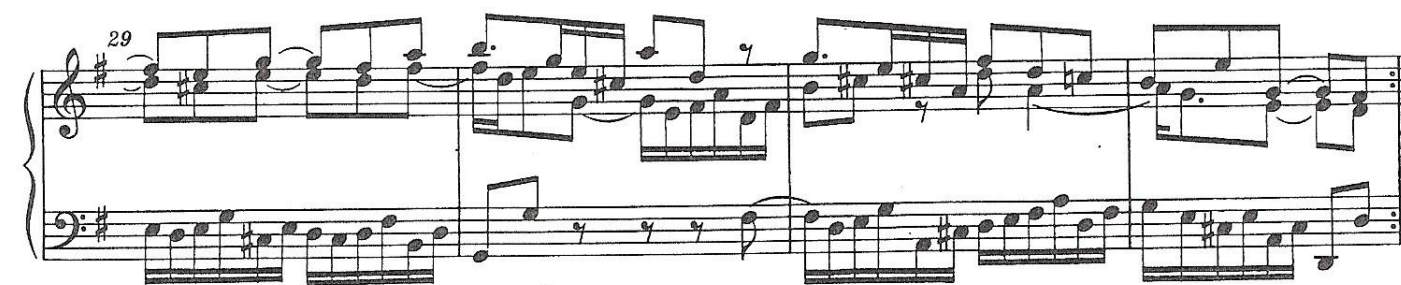
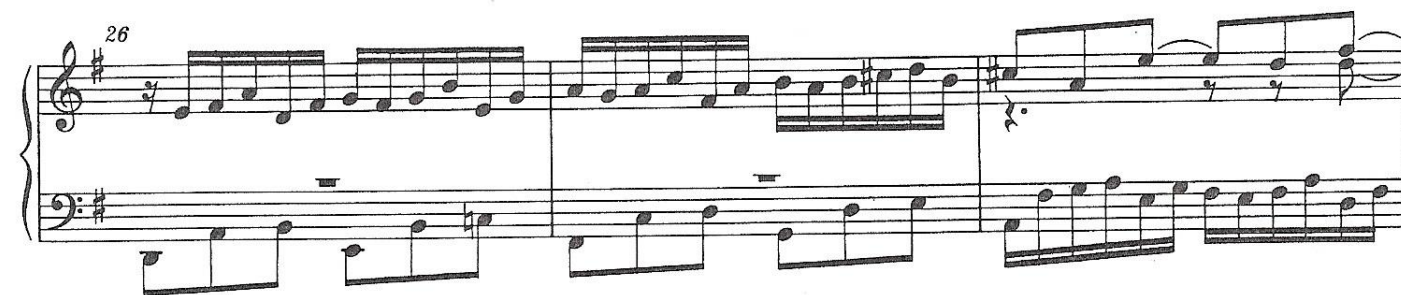
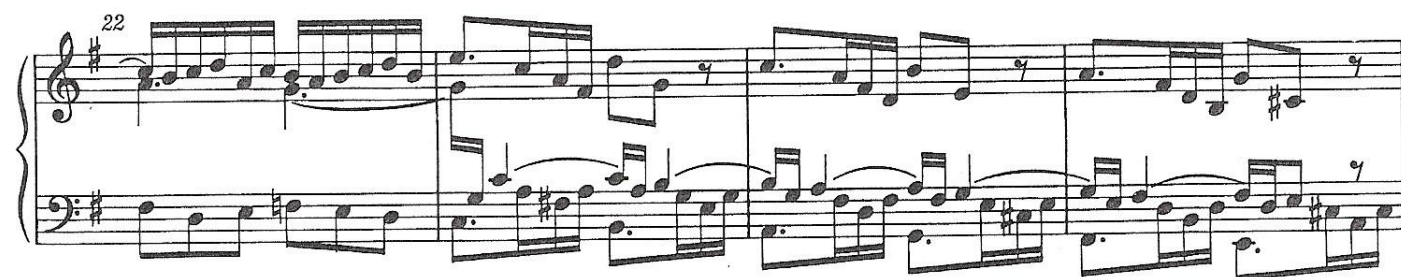
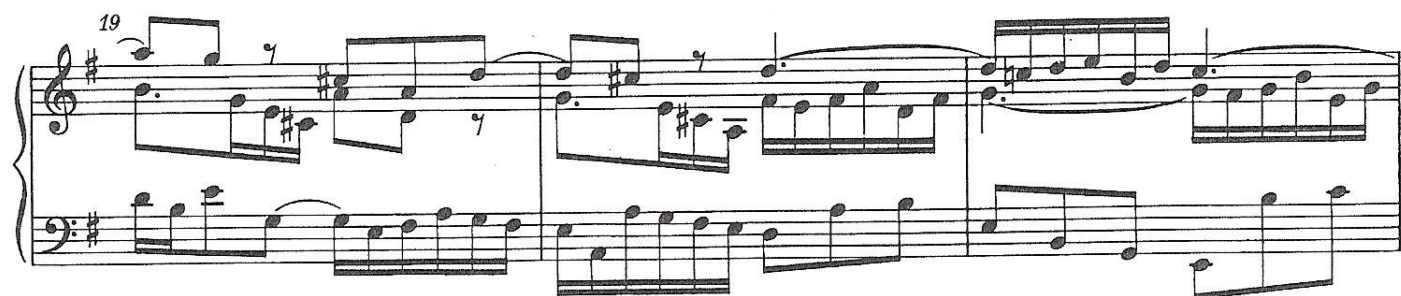
6. Passepied





7. Gigue





33

System 33: Treble clef, key of D major. The right hand has a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment throughout the system.

36

System 36: Treble clef, key of D major. The right hand has a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment throughout the system.

39

System 39: Treble clef, key of D major. The right hand plays eighth-note patterns with wavy lines above the staff in the first and third measures. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment throughout the system.

42

System 42: Treble clef, key of D major. The right hand plays eighth-note patterns with wavy lines above the staff in the first and third measures. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment throughout the system.

45

System 45: Treble clef, key of D major. The right hand plays eighth-note patterns with wavy lines above the staff in the first and third measures. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment throughout the system.

48

52

55

59

62

ANNEX 3:

FONT IMPRESA DE LA PARTITURA ANALITZADA

47. *Præambulum.*

Partita 5.

This musical score is for a piece titled "Præambulum" from "Partita 5". It is written for a four-part ensemble, likely a string quartet, with each part on a separate staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes a variety of musical elements: eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, while the other three staves begin with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is characterized by its intricate, flowing lines and delicate dynamics.

48

Handwritten musical score for four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clef). The music is in G major (one sharp) and 4/8 time. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a more active bass line. The second system continues the melody with some slurs. The third system features a prominent ascending scale in the treble. The fourth system concludes with a descending scale in the treble and a final cadence in the bass.

49.

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The first system (measure 49) features a complex, fast-moving melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second system (measure 50) continues this melodic line with some rests in the right hand and active bass lines. The third system (measure 51) shows a more varied texture with both hands playing active lines. The fourth system (measure 52) concludes the passage with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.



51. Allemande.





53 *Corrente*

A handwritten musical score for a piece titled "53 Corrente". The score is written on four systems of grand staves, each consisting of a treble and a bass clef staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The notation is dense and expressive, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The first system shows a continuous flow of eighth and sixteenth notes. The second system includes some triplet markings. The third system features more complex rhythmic patterns with slurs. The fourth system concludes with a double bar line and a final flourish. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a personal manuscript.

Sardbände.

54

A handwritten musical score for a piece titled 'Sardbände.' The score is written on five systems of staves, each system containing a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time, indicated by the '3' over the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written in ink on aged paper, with some visible staining and wear. The number '54' is written in the top right corner of the first system.

55. *Tempo di Minuetta*

This musical score is for a Minuet, numbered 55, in the tempo of a Minuetta. It is written for piano and consists of four systems of music. Each system is a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by a bass clef and a key signature of one sharp. The second system begins with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by a bass clef and a key signature of one sharp. The third system begins with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth system begins with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by a bass clef and a key signature of one sharp. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Passepied.

56.



57 *Gigue.*



A handwritten musical score consisting of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a single key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is fluid and characteristic of 19th-century musical notation. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent systems continue the composition with varying melodic and harmonic textures. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the fifth system.

ANNEX 4:

ENREGISTRAMENT DE GUSTAV LEONHARDT DE LA
PARTITA BWV 829 (1968)

ANNEX 5:

ENREGISTRAMENT DE GUSTAV LEONHARDT DE LA
PARTITA BWV 829 (1986)